الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-
كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني
مقاربة موضوعاتية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب المقارن

إعداد الطالب:
ميسوم عبد القادر

إشـراف:
أ.د عبد القادر عميش

السنة الجامعية 1432ه/2011 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني
مقاربة موضوعاتية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب المقارن

تتكون لجنة المناقشة من السادة الأساتذة الأعضاء:

• الأستاذ الدكتور: قادة عقاق	جامعة بلعباس	رئيسا
• الأستاذ الدكتور: عبد القادر عميش	جامعة الشلف	مشرفا ومقررا
• الأستاذ الدكتور: علي ملاحي	جامعة الجزائر	عضوا مناقشا
• الدكتور: أحمد شعلال	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
• الدكتورة: خيرة مكاوي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
• الدكتور: محمد حمودي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1432ه/2011 م

بسم اللّه الرحمن الرحيم

﴿ ۝ قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ إِنَّكَ

أَنتَ

ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ۝٣٢ ﴾

سورة البقرة الآية: 32

الإهـــداء

إلى والدي الكريمين نبع الحنان
إلى زوجتي ورفيقتي في الحياة ألتمس منها العذر على صبرها... أم البنين.... حبي الخالد
إلى البر عمتين تقوى وإكرام
وإلى كامل الأهل

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

مـــقدمة

في ضوء ما أتاحته المنهجية الأكاديمية للباحث من حرية يتحدث بها في مقدمته التي يسوقها بين يدي دراسته أقول: اخترنا إشكالية الآخر في الخطاب الروائي عنوانا لمحطتين أساسيتين، من سيرة انشغال فكري وأدبي، دخلناه بحماس مسنود بقلة الخبرة وتواضع الزاد منذ سنة 2002 في مشروع ماجستير (تمظهر الأنا والآخر في الرواية العربية المعاصرة) لصاحبه الأستاذ الدكتور عبد القادر شرشار، وكنا نغرق في حمى النقاش عن ثنائية الشرق والغرب، ثنائية الاستشراق والاستغراب وعن العلاقة بين الأنا والآخر.وأذكر أننا توقفنا طويلا عند الدراسات الصورائية التي استهدفت خصوصيات الوجه العربي الإسلامي، غيريته Altérité .

إن صورة العربي تتعرض راهنا لمزيد من التشويه الذي تبيحه حريات للتعبير في عالم أصبحت فيه العولمة تتنامى في أبنيتنا الثقافية وهويتنا كما تتنامى النباتات في المناطق الاستوائية، وانتقلت الصورة بمختلف أبعادها ومجالاتها من منطقة الظل والهامشية إلى موقع أصبحت فيه مادة مرئية تتغذى بها العين في كل اتجاه أخذته، ربما يبدو على هذا الكلام شيء من المبالغة، لكنني أميل – مع الاعتراف بالتداخل والاختلاف– أن التمثيل الذي خضع له الشرق في الغرب هو غير التمثيل الذي خضع له الغرب في الشرق، حيث ساهمت التصورات الكبرى والتضمينات الأدبية بتنميط الصورة ودفعها إلى اللاوعي الجمعي لمجتمعات برمتها.

وستتعدد الأنواع الأدبية لكسر المركزية الأوروبية التي احتكرت الثقافة التخييلية والصور الأدبية والفنية على نحو ما أبدعه " أمين معلوف" حين كتب "ليون إفريقي" من وجهة نظر عربية، واليوم حين يخرج علينا كاتب مثل جمال الغيطاني معلنا ولادة جديدة للكتابة الروائية حتى مع أقسى الظروف حلكة وقسوة، وليس معنى هذا أن الأقلام قبله جفت، نعم ربما أخذتها إغفاءة يسيرة أو

جرفها تيار الحداثة. وقد لخص هذا الجانب فيصل دراج في كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية) في "حديثه" عن تجربة الغيطاني ، وهو يفتش عن رواية أخرى، إلى مهاد غير مسبوقة تتزاح عن السياق الثقافي الغربي.

لقد أدركنا، شيئا فشيئا، أن جعل إشكالية الآخر عند الغيطاني، بحث في الصورة وجمالية التجريب، إطارا لانشغالنا، قد أدخلنا في ورطة، لأننا باشرنا العمل في هذا البحث ونحن مطمئنون إلى صلته الوطيدة بحقول الأدب المقارن(مبحث الصورائية)، لكن كلما تقدمنا في البحث، إلا وخامرتنا شكوك في تلك الصلة وطبيعتها، وعليه فقد كان لابد من لجم جموح الموضوع لعدم توفر إمكانية المقارنة بمفهومها المنهجي، فيندرج الموضوع تبعا لذلك في إطار دراسات الخطاب السردي*،ولا يعني أبدا انسلاخ البحث عن إطار التصور العام لمقولات الأدب المقارن، أو على الأصح مفاهيم الصورولوجيا المتعددة (القالب/ الهوية/ الغيرية/ الآخر/ ...).

يعد جمال الغيطاني من الروائيين المعاصرين الذين غرفوا من معين التراث، وقدموا للساحة الأدبية نصوصا تتفاعل وتتعالق بالتراث السردي القديم، فمختلف نصوصه الروائية لا تريد أن تسكن، وبتبسيط أكثر، الغيطاني شأنه شأن المثقف العربي يبدع وجودا في ساحة الكتابة والإبداع يروم الاستقطاب أو الاختلاف، وهو يصوغ نصوصا على صعيد التراث لا تستجيب لسلطة الأدب الكوني وقوالب الجنس الروائي، وفي اعتقادنا أن هذا هو السبب المباشر الذي دفع بالغيطاني لأن يسير في اتجاه آخر، مخالفا الأنماط الشكلية التي أسستها الحداثة، عساه يسعف بانفتاحات جديدة . وهنا أيقظ في خلدنا أسئلة عديدة منها:

*- بالاتفاق مع الأستاذ الدكتور المشرف / عبد القادر عميش

كيف يتجلى الآخر في كتابات الغيطاني ؟ ما مدى مساهمته في حبك الرواية؟ وإن كان يدعو ضمنا إلى التمسك بالهوية الإبداعية، فهل يمكن اعتبار تجربة الغيطاني بكل أبعادها الفنية والفكرية، هي رفض لأي نوع من الاستلاب الثقافي والفني؟ هذه الإشكالية ومخارجها هي التي تحكم قلق هذه الدراسة وتوجه مسارها .

ولقد حاولت الدراسة أن تجيب عن هذه الطروحات من خلال اختيار نصوص تتمتع بحس التجريب فمنها "الزيني بركات" و " خطط الغيطاني" ثم " كتاب التجليات" وتجدر الإشارة إلى أنني اكتفيت بمدونة متكونة من ثلاثة نصوص شكلت في مجملها " كتاب التجليات"، فلا يتوهم أن هذا الأخير هو نص إبداعي واحد، بل هو ثلاثية جمعها الغيطاني في كتاب، وفي اعتقادنا البسيط، أنه النص البارز من ناحية الانفتاح على خطابات متشابكة في الزمان والمكان، كما يعد اقتراحا روائيا تجريبيا يواجه حداثة وافدة مرفوضة، وينأى عن قالب الرواية الغربية. كما أن الغيطاني في " التجليات" يخرج عن عرف الخطاب السردي ويدخل في عالم الخطاب الصوفي، بكتابة حالمة تصور الباطن والمجهول بشعرية متدفقة تتصارع فيها الدلالات من مثالب الأبعاد الروحية، ولا أريد هنا أن أضفي على هذا النص أكثر مما لديه وأصفه بصفات ليست فيه، بل أريد أن أقول إن خطاب التجليات له ميزاته الخاصة.

تهدف مساهمتنا الموسومة بـــ" **صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني / مقاربة موضوعاتية**" إلى استنباط تمظهرات الآخر، من " كتاب التجليات" بصفة خاصة، والحق أنها مهمة عسيرة لا تخلو من مجازفة، ولقد أقبلنا– على تواضع طموحنا– نعد العدة بتروس ثلاثة، أولها إلمام بكتابات الغيطاني السردية قراءة دقيقة، ومتابعة ديناميكية الإبداع لديه من نص إلى آخر.

وثاني التروس: هو توسيع مجال القراءة من مجال الرواية إلى مجال الخطاب الصوفي ولا نكران أننا وجدنا فيه متعة شعرية، قد تسلل بعض منها ربما إلى أسلوب الدراسة.

وثالث التروس: ذلك المنهج الموضوعاتي، فهو منهج منفتح على جميع المناهج السياقية والنسقية ويبحث عن المعنى في جميع الاتجاهات، ولم يكن من السهل توظيف الأدوات الإجرائية لهذا المنهج، وربما يعود هذا في اعتقادنا إلى عدم وضوح معالم هذا المنهج في الدراسات النقدية العربية، ونستثني هنا على حسب اطلاعنا كتاب " المنهج الموضوعي" للدكتور عبد الكريم حسن، دراسة حول شعر السياب، وكتاب "سحر الموضوع" للدكتور حميد لحميداني.

ولقد أفدنا من دراسات كثيرة، سواء في مجال تحليل الخطاب السردي نظريا أو تطبيقيا وركزنا على الدراسات العربية أكثر التي اهتمت بأعمال الغيطاني من مثل: كتاب بشير القمري. شعرية النص الروائي. قراءة تناصية في كتاب التجليات 1991. وكتاب ثناء أنس الوجود. قراءة نقدية في القصة المعاصرة 2000. التي عرضت فيه رواية التجليات بين التماهي الصوفي، وتشابك الفضاءات الحكائية، وكتاب عبد الرزاق الهمامي. الحكاية والتأويل.2002.حيث فتح لنا مجالا رحبا للتعرف على خصائص الخطاب الروائي عند جمال الغيطاني، وبخصوص أسلوب السرد كشف لنا صلاح فضل معالم الصورة السردية وجمالية الكتابة في كتابه" أساليب السرد في الرواية العربية 1992.أما شاكر النابلسي في كتابه. مباهج الحرية في الرواية العربية.1992 فيعطينا كيف لجأ الغيطاني إلى إدانة الحاضر بلغة الماضي الممسوخ.إضافة إلى ما حواه كتاب محمود أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة.1994.من تصورات في الفصل المعنون بـــ(تخفيات في تجليات جمال الغيطاني)، ويمكن القول أن كتاب سعيد يقطين.الرواية والتراث السردي.2002. أسعفنا بمقاربة تنظيرية وتطبيقة في مجال التناص، وكتاب –مأمون

عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث. 1992. وغير ذلك من الدراسات المهمة التي لا يتسع المجال لذكرها.

ولهذا تناولت الدراسة في فصلها الأول الموسوم بـــ" **مفارقة الآخر وهاجس التجريب الروائي**" شفرات النص الغيطاني، انطلاقا من النصوص الروائية التي تفنن فيها الكاتب، مستحضرا قناع التاريخ في "الزيني بركات" ثم معتمدا فن الخطط في نصه الثاني " خطط الغيطاني" وكيف كان لهذا الفن أثر بالغ في هندسة الكتابة، كي تحفظ ذاكرة المكان في الخيال بعد أن طمستها الحضارة، ثم كتاب التجليات الذي يحمل عبق اللغة الشعرية الصوفية، الدالة على أن الكاتب قطع أشواطا في مكتبة التراث الصوفي حتى وصل بنبرة الخطاب إلى مدارج التجلي.

وما دام أن نص التجليات يستدعي نصوصا أخرى ليتداخل معها جماليا ، فكان لزاما أن نخصص **الفصل الثاني لـــ: خطاب الآخر** (**تجليات التناص**) فعرضنا بسطة وجيزة عن التصور النقدي لمفهوم التناص في النقد العربي القديم، وكيف حددت له مصطلحات لكن ساد عليها مصطلح السرقات الشعرية، وحتى لا يكون دورنا كرجل المباحث عدلنا عن هذه الفكرة، ورحنا نفتش عن استثمار هذه الظاهرة في الكتابة عند روائي كجمال الغيطاني، وخصوصا النصوص الصوفية ككتاب الفتوحات المكية وكتاب التجليات لابن عربي.

وقد رأينا أن الوحدتين الملائمتين لاستنباط صورة الآخر هما الشخصية والموقف الروائي، فكان **الفصل الثالث الذي عنوناه بـــ" الآخر عجائبيا"** وواضح أننا في هذا الفصل سنستخرج الشخصيات العجائبية ودورها في متن التجليات، فكانت رحلتنا مشابهة لرحلة الراوي في التنقيب، عن الكيفية التي تجسد بها توظيف الملامح والعناصر الصوفية في بناء الشخصيات.

أما **الفصل الرابع المعنون بـــ " الآخر في المعراج الحكائي**" دفعنا إلى التحدث عن المعراج الروحي للراوي، وكيف سمحت له هذه التقنية بتدقيق النظر والإمعان في الحوادث التاريخية التي مست مصر والعروبة، فصار يطير إلى كربلاء في لا زمن ويأتي العصر الحديث في اللامكان وما بين المسافات تجليات ومواقف كان الآخر فيها العدو الإسرائيلي، وتارة أخرى الحضارة الغربية في شخصيات نسائية، وغير ذلك من الشخصيات العجائبية. هذا هو الأساس الذي قامت عليه الدراسة، فهي لم تكن تبحث عن ملامح النص الصوفي في خطاب التجليات إلا لتستنبط كيف تم ترصيع صورة الآخر بملامح الطاقة الروحية ولصالح الرؤية الفنية التي يحملها كتاب التجليات

وفي أثناء هذا التقديم نتمنى أن يكون التوفيق حليفنا في القدرة على بلورة الأفكار، وفق رؤية منهجية أكاديمية سارت بخطى حثيثة على طريق عبدها جهود أساتذة أجلاء، فكان الأستاذ الدكتور عبد القادر عميش من الذين أخذوا بأيدينا حتى استقام هذا البحث، حيث زملني بثوب المحبة والأخوة. وكلمتي كأي دارس ليست الكلمة الأخيرة، إنما هي محاولة لمقاربة "صورة الآخر" بطرح جديد، وهذا هو افتراضنا في ظاهره وعمقه

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بالشكر والحمد لله سبحانه وتعالى على مننه الظاهرة والباطنة، ثم أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف على صبره وتوجيهه، ثم الشكر موصول لأساتذتي المبجلين الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذا البحث وبإسداء نصحهم وإرشادهم وتوجيهاتهم لصاحبه الذي سيظل مدينا لهم بالعرفان الجميل.

والحمد لله من قبل ومن بعد

مـــــــــدخل

لقد ظلت ملاحقة أشكال التأثيرات المتبادلة بين الآداب والأدباء فكرة الأدب المقارن، و لم يكن البحث الصورائي ليكتمل في الوعي النقدي إلا مع اشتداد صهد الصدامات التي ترجمت إلى كتابات ذات طابع رحلاتي ومذكراتي طبعت بأفكار عرقية وعنصرية صورت خصوصيات الأمم والشعوب، فكتاب Mme de Staël الموسوم De l'Allemagne شاهد حي ومعلم بارز على أنموذج كتابة تعد بحق من منجزات البحث الصورائي ومثل هذه العينة بالإمكان إردافها بأخريات من مثل ثنائية الاستشراق والاستغراب، فولتير ومحمد، مونتسكيو وبلاد فارس، لامارتين والشرق المسيحي، شاتوبريان وأورشليم، نرفال ومصر، غوتيه واسطنبول، رينان وتاريخ اللغات، ماسنيون والتصوف الإسلامي، جاك بيرك واللغة العربية، غارودي والإسلام[1]، لكن الجدال كان أكثر انتظاما وأهمية، مع تنامي مشهد النهضة الحديثة للعلوم منذ نهاية القرن التاسع وما صاحبه من تبلور للوعي القومي الذي أخذ في مساءلة وتأويل معنى الآخر، ولعل هذا ما هيأ لولادة " مبحث الصورائية في الأدب المقارن.[2]

1- ينظر تيري هنتش. الشرق الخيالي ورؤية الآخر، صورة الشرق في المخيال الغربي. ترجمة: مي عبد الكريم محمود. دار المدى. دمشق. ط1. 2006.ص: 11- 27

[2]- تم تحديد مكانة الصورولوجيا(imagologie) ضمن حقل الأدب العام والمقارن، لكنها نهجت نهجا متداخل المعارف (interdisciplinaire) وعليه ستكون ضنينة بمؤرخ الأدب، وبانتمائها إلى متخيل ثقافة ما أو مجتمع ما فإنها تساهم في الدراسات الأنثروبولوجية (مجموعات قومية أو ثقافية تصف مجموعات قومية أو ثقافية أخرى) وهي بهذا التصور سقطت في الموسوعية العقيمة، وبجهود أنصار المدرسة الفرنسية في حقل الأدب القومي عرفت توسعا وتشكلا مفاهيميا سمحا لها بتأكيد خصوصيتها حسب محورين:

- **محور التداخل المعرفي:** كما أنها تندرج في حقل النقد السوسيولوجي بقدر فحصها كيف أن صورة أدبية معينة ضمن مجموعات أفسح للكتابة الإبداعية تستطيع التأثير في شريحة اجتماعية برمتها

محور لقاء النظريات الأدبية الجديدة: والتي تسمح بتحديد مسعاها المنهجي ومنها على وجه الخصوص جمالية التلقي أبرزها العلاقة بين القارئ والنص فيترتب عن هذا نتائج جمالية تطال الخطاب والتركيب والأفق السردي برمته ينظر: ينظر في هذا الصدد: جان مارك مورا. الصورولوجيا الأدبية، تر: عبد النبي ذاكر. مجلة دراسات، كلية الآداب، أكادير، ع:08، 1998ص: 32 ، كما يمكن الرجوع إلى:

J-Marc,moura. L'image du Tiers monde dans le roman français.contemporain. P.U.F. France.1992.P :280

لا ريب أن مسألة " الآخر" هي من أهم المسائل المطروحة وبصورة مكثفة في الفكر الفلسفي منذ أزمان ماضية، والآخر يطرح نفسه ليس كإشكالية نظرية أو فلسفية وإنما كمشكلة واقعية أيضا فنحن نصطدم بـــ "الآخر" في كل خطوة نخطوها، إننا مطالبون بقبوله طوعا أو كرها سواء أكان مختلفا عنا في اللغة أو الجنس أو في الدين أو في المذهب، ومن الطبيعي أن تستدعي منا هذه الالتواءات أن نبين البعد الابستيمولوجي لمقولة" الآخر" التي تتمفصل عند دخولها المشهد الفلسفي إلى مفاهيم عدة ما زالت تشكو من الضبابية من مثل " المختلف، المتناقض، المشابه، الهوية، الغيرية، الأنا والآخر..."

المفهــــــوم:

سيطول بنا الحديث ويتشعب لو أننا تتبعنا فكرة " الآخر" من جذورها الأولى، إذ يعد الفكر الأوروبي كما أسلفنا الذكر هو أول من روج لهذه الفكرة من (ديكارت إلى هيجل وماركس إلى سارتر ...) لنقتصر إذن على إشارات مقتضبة.

نقرأ في موسوعة الفكر الأوروبي ومصطلحاته الفلسفية ما يلي:" الآخر أحد المفاهيم الأساسية للفكر وبالتالي يستحيل تعريفه، ويقابل" الذات" le même أو الأنا أما هذه الأخيرة فلا معنى لها سوى أنها المقابل لـــ " الآخر" Autreإذن تقابل وتعارض وتضاد أو أنها المطابق.بما يعبر عنه بـــ Identité وهو ما يترجم اليوم بـــ" الهوية" أو " العينية" أي كون الشيء هوهو عين نفسه"[1] إذا " الآخر" في الفكر الأوروبي مقولة أساسية مثلها مثل " الغيرية" أو " الهوية" ومما له دلالة في الصدد أن كلمة" Altérité ذات علاقة اشتقاقية بـــ Altére

---

1- Paul Foulqui. Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F. 6 ED, France, 1992,p : 63

و Altération وتعنيان التغيير والتحول إلى السلب(تعكر،تلف، فساد) معنى ذلك أن المفهوم ينطوي في تقليباته إلى السلب والنفي La negation أي أن الذات لا تفهم إلا بوصفها سلبا أو نفيا لـــ " الآخر"[1]

الواقع أن مشكلة " الآخر" لم تؤرق العرب وحدهم في العصر الحديث، بل نلفي " بول ريكور" يحدد معالم هذا المصطلح بعيدا عن الالتباس والتعقيد والغموض في مصنفه" الذات عينها كآخر" حيث عرض فيه مسألة الآخرية،ولا بأس أن نوضح موقفه من هذا الطرح كما ساقه إلينا جورج زيناتي مترجم هذا الكتاب فيقول:" وهذا ما قاد ريكور إلى اتخاذ موقف وسط في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، فلقد كانت هناك فينومينولوجيا هوسرل المفرطة في التشديد على الأنا إلى أقصى الدرجات، وكان هناك سارتر مع وجوديته، ثم كانت البنيوية مع كل من يدور حولها من الفلاسفة من فوكو إلى دريدا وقد أعلنوا جميعا موت الذات ، أما ريكور فقد وقف موقفا وسطا، الذات لم تمت بل تخلت عن حقيقتها لقبول الآخر وسماع كلمته"[2] .

لنضف إلى ذلك كتابا لـــ (تودوروف) تناول فيه أيضا مسألة الآخر بشيء من التفصيل والموسوم بـــ(نحن والآخرون. الفكر الفرنسي وتنوع الأجناس البشرية)[3] حيث عكس للفرنسيين صورتهم في مرآته هو لا مرآتهم هم .بمعنى أنه تناولهم من الخارج بصفته " بلغاري الأصل" فهذا الكاتب سمحت له الفرصة بالاندماج في

1-Syline courtine- denamy, Altérité, Encyclopédie universalise, France,SA,2001, p : 1/12

2 – بول ريكور. الذات عينها كآخر. ترجمة:جورج زيناتي.مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت.ط1. 2005.ص:68 أما مشروعية اعتمادنا على هذا المرجع فهو: العنوان وصلته الوثيقة بالبحث، ثم صدوره عن الآخر المختلف عنا كذلك، والملاحظة الأخرى اقتبسناها من مقدمة المترجم والتي يشير فيها أن هذا الكتاب يحتل موقعا مميزا بين كل مصنفات ريكور. إذ أنه نشر سنة 1990 أي أنه جاء في مرحلة متقدمة من عمر المؤلف، كما يعتبر بمثابة تتويج لكل فلسفته والكتاب في عنوانه الأصل: Ricœur, Soi-même comme un autre, Ed, seuil,1990

3-T, Todorov, Nous et les autres, la réflexion Française sur la diversité Humaine, seuil, Paris, 1989

الفكر الفرنسي وثقافته فراح على مدار صفحات الكتاب الطويل يكشف أشياء مدهشة عن ثلاثين كاتبا ومفكرا فرنسيا من مفكري عصر التنوير من بينهم: (مونتيني/ رينان/ شاتوبريان*/ فولتير...) الذين يؤيدون العنصرية، أي تفوق الرجل الأوروبي الأبيض على كل الشعوب، وفي هذا الجانب يستعرض تودوروف موقف (فولتير) بثقل ملحوظ وهذه إحدى إشاراته قائلا:" يرى فولتير أن العرق الأبيض وحده ينعم بجدارة وكرامة الذات الإنسانية، في حين أن العروق الأخرى (أصفر/ زنجي..) عليها أن تبقى ضمن وظائف وسلية، فلا وجود لها كعروق بحد ذاتها، وإنما فقط كمجموعات ضمن المشروع الامبريالي الذي اصطفى له العرق الأبيض."[1] وأن من واجب أوروبا أن تقوم بتحضير كل الشعوب طوعا أو كرها لأن رسالتها الحضارية تفرض عليها إخراج الآخر / العربي من همجيته إلى نور الحضارة الأوروبية، ويمكن أن نستشهد بمقولة من رواية موسم الهجرة إلى الشمال يقول " ماكسويل فستركين" أستاذ بطل الرواية في جامعة أكسفورد:" أنت يا مستر سعيد، خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في إفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها لتثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة!"[2]

* - يعتبر فرانسوا روني دو شاتوبريان، أول رحالة/ كاتب أحدث نوعا من الكتابة، وربما جاز القول بأنه مبتدع الرحلة على الطريقة التي ستمارس بها في القرنين التاسع عشر والعشرين، وستتسبب رواياته عن السفر في كتابة عدد لا يحصى من الروايات المقلدة، وستؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في النوع الأدبي كله(أدب الرحلات) ومن خلاله تم إدراك الأوروبيين للآخر/ الشرقي في صور كاريكاتورية اختزالية، لأن خط الرحلة كان إيديولوجيا أكثر منه جغرافيا / ينظر تودوروف، نحن والآخرون،تر: ربى حمود، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق،ط1.1998 ص: 342

[1]- ن،م،ر،س، ص: 134

[2]- الطيب صالح. موسم الهجرة إلى الشمال، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، (د.ت) ص: 99

إن الميل إلى مسألة الهوية، شكل موضوعا متداخل المعارف ينهل من حقول اجتماعية وسياسية أدبية وفنية ، فأصبحت " صورة الآخر" في الكتابات العربية مستهل أي جدلية معرفية أو نقدية، وقد أشار إلى ذلك " حسن حنفي" في كتابه " ماذا يعني علم الاستغراب"[1] فقد خصص لذلك فصلا كاملا يستعرض فيه مساري الأنا والآخر ثم الصور المتبادلة بين الطرفين على مدى حقب ممتدة من الالتقاء الحضاري الذي كانت تحكمه ظروف سياسية وعقائدية طبعتها نظرة إثنية لا تخلو من عرقية. إن مثل هذا التصور ظل عالقا بالوجدان لا يكاد يبرحه حتى يظهر مجددا بصيغ مختلفة وفي كتابات متعددة هذا برغم كل مزاعم الدبلوماسية.

ليس غريبا والحال هذه، أن يكون التفكير في " صورة الآخر" هو المنعطف الأكبر في الندوتين التي عقدتهما الجمعية العربية لعلم الاجتماع في تونس 1993/1996[*] وذلك للإجابة عن الإشكال المطروح: كيف يرى العرب الآخرين؟

إن العلاقة بين الأنا والآخر هي "الخيط الناسج للنص الإبداعي. وإن كانت " جدليتهما" كثيرا ما تبدو مصطنعة في الخطاب الفكري، فإن الإبداع يتيح لها من مقومات البناء والصياغة ما يوسع إمكانات تصورها والتعبير عنها"[2] لقد استشهدنا بهذا القول للباحث الطاهر لبيب، كي نوضح مسألة خاصة وهي أن الإبداع يساعد الكاتب على رسم صور قابلة للإدراك حتى وإن لم تكن قابلة للتحقق، كأن تكون مستحيلة منطقيا أو فيزيائيا " لأن صورة " الآخر" ليست هي الآخر بل

[1]- حسن حنفي، ماذا يعني علم الاستغراب؟، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 2000.ص: 150/138

[*]- قام رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع-الطاهر لبيب- بجمع مادة الندوتين في كتاب يحمل صيغة الإشكال المطروح وهو، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999

[2]- ن، م، ر، س، ص:38

هي بناء في المخيال وفي الخطاب. الصورة ليست الواقع حتى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع ولأنها كذلك فهي اختراع"[1] والكتابة بمختلف أجناسها(حكاية، قصة، رواية....) تتعاطى مع هذه الإشكالية التي صارت تيمة في الخطاب الأدبي، ربما كان علينا أن نقول أنها تحتل موقعا استيراتيجا مركزيا في كتابات الغيطاني خصوصا في " كتاب التجليات" المكرس لقضية الزمانية الكونية، ليست زمانية السفر ولكن زمانية المسافر/ المريد التي سنأتي على تفصيلها في الموضع المناسب من هذا البحث، ومع ذلك فقد فضلت أن أبدأ بعرض " الصورة الأدبية للآخر" لأنها هي التي تتحكم في بناء مسار التنقيب، نفهم عندئذ أننا في حاجة ملحة وموضوعية لتحسس" صورة الآخر" جماليا.

الصورة الأدبية للآخر:

أكد -إدوارد سعيد- أن الملاحظات المباشرة والوصف التفصيلي للشرق شكل الاختلاقات الروائية التي قدمتها الكتابات الروائية عن الشرق، فلامارتين ونرفال وفلوبير أعادوا تقديم صورة عن الشرق بوعي سردي ومن وجهة نظر جمالية على الرغم من ملاحظاتهم المتميزة[2]، ولو تأملنا عناصر تكوين " الصورة" في صلب الخطاب لوجدنا أن ثمة عنصرا أوليا هو تلك الشبكة من الكلمات المتراصة والتي تنقل إلينا الآخر ضمن حقول معجمية ودلالية تشكل مفاهيم ومشاعر مشتركة من حيث المبدأ بين الكاتب وجمهوره، لذلك يعد استقبال الآخر من فضاء ثقافي إلى فضاء ثقافي آخر غير الذي أبدعت فيه أمر في غاية الغموض.

---

[1] – جان فارو. الآخر بما هو اختراع تاريخي، في كتاب الطاهر لبيب،صورة الآخر، مرجع سابق، ص: 45

2– إدوارد سعيد. الاستشراق، المعرفة،السلطة، الإنشاء. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط6، 2003، ص:191 (بتصرف)

نعتقد أن كل صورة في العالم الروائي أو القصصي هي بالنسبة للصورولوجيا* الأدبية صورة بمعان ثلاث: فهي صورة الأجنبي، والصورة الصادرة (عن أمة ما أو مجتمع ما، أو ثقافة ما)، وأخيرا الصورة المبتدعة من قبل حساسية خاصة بكاتب ما ولعله من منظور جمالية التلقي "فإن نظرية الوجود الملموس في النص عند انكاردن تشبه نظرية خلق الصور الذهنية عند سارتر في أنها تفترض أن المواضيع الروائية لا تبنى فقط على أساس العلاقات التجريدية المجسمة في الطبقة اللغوية للنص، بل أيضا على أساس المعرفة السابقة التي تتركها تجربة القارئ"[1].

في الواقع أن عرض أشكال " الصورة السردية" من خلال نظرية الاستقبال ووجهات نظر الباحث الألماني " فولفغانغ إيزر" كفيل بأن يمدنا بالخطوط التي تنظم المنظورات المتعددة في النص وتوزع عن طريق خطط النص." ومن هذه المنظورات أربعة: المنظور الخاص بالرواية، المنظور الخاص بالشخصيات، منظور الحبكة، والمنظور المخصص للقارئ"[2] إذا يعطي "إيزر" فجوات مفتوحة للقراءة التي تقدم تمظهرات للآخر في متن الخطاب، وهذا عكس نظرية" الاتجاه الواحد" لأنكاردن وبعبارة أوضح، أن عالم النص يخضع لتنقيح مستمر، وهذا ما يحفز عملية القراءة حسب نظريات الظاهراتية التي تعد العمل الأدبي فعلا من أفعال الوعي، لا يمكن أن يختزل إلى بنية ملموسة أو مثالية ما دام وجوده يعتمد كليا على تحفيز قصد القارئ.

*- الواقع أن اللاحقة " logie" التي تنظاف إلى كلمة "صورة" تكشف بجلاء عن الطابع العلمي للمصطلح، ومن المنطقي أن الصورة تكتسي كينونة جمالية مستمدة قبل كل شيء من السياق النصي وقوانين الجنس الأدبي ومقتضيات التلقي" ينظر/ محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاسبانية. مكتبة الإدريسي. المغرب.ط1. 1994. ص: 57

[1] - وليم راي. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون،دمشق ط1 1987، ص: 39

[2]- ن، م،ر، س،ص: 45

ومن المعروف أن " الصورة" تتمفصل من خلال اللغة التي تختلط فيها الهواجس والأفكار وهي تعكس الواقع الذي ترسمه وتدل عليه، لكن الخيال أو العالم الرمزي هو الذي يرفع مكانتها إلى مرتبة الجمال ويبعدها عن التسلسل الدرامي،وفي كل الأحوال نستطيع قراءة النتاج الروائي على أنه يشير إلى عالم حقيقي، كما أننا نعتقد أن الصورة الذهنية التي نكونها لصديق تستند إلى الوجود الحقيقي لذلك الصديق.

نتبه إلى أن الصورة التي ستحظى بعنايتنا هي تلك التي نستشرف سماتها في الخطاب السردي والتي تستقي بعض حدودها العامة من المادة الخيالية، إنها تلك الصورة التي تترسب في ذهن الكاتب والمجتمع" فهي في هذا السياق نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تشكيل وتركيب، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير، موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها ثم هي حسية وقبل كل ذلك هي إفراز خيالي"[1] .

وهناك مظاهر أخرى تتدخل في تشكيل الصورة ضمن المتن السردي مثل تيمة" العدو الموروث" أي الاستعمار ونتائجه الإيديولوجية والثقافية(العنصرية/ الاستلاب/ التغريب/ مسخ الهوية...) كما يساهم الفضاء المكاني الذي لايعني أنه مولد لرسم وصفي خارجي، بل هو عنصر من وحدات السرد المتشابكة التي تشكل نوعا من الخليط غير المستتر بين النسج الخيالي والتجربة الحية، ومن العناصر المساعدة كذلك، تلك التي تتكاثف فيها التعبيرات والسمات والحركات والعلاقات الاجتماعية التي تحمل دلالة خاصة ضمن النص، والتي غالبا ما تؤطرها

[1] - ينظر محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاسبانية. مرجع سابق ص:15

الأحكام المسبقة(préjugé) والقوالب الجاهزة(stéréotypes) والكليشهات الغرائبية (exotismes)[1]، وقد أعطى أدب الرحلة الغربي أمثلة لا يستهان بها حملت الكثير من العدائية والتحامل على الشرق وديانته اختزلت (صورة العرب) في خلاصة العنف والشبقية والظلامية الفكرية[2]

بالرجوع إلى " صورة الآخر" التي وجدت عمقها وتوترها في النصوص الروائية العربية المعاصرة يتجلى لنا أن " الآخر" في معظم النصوص عدواني بدرجة أولى تؤطره ثنائية الشرق/ الغرب التي راجت بين أوساط الدارسين في هذا الحقل القائم على قاعدة مستعمر ومستعمر، هذه هي السمة العامة التي قدمتها الرواية العربية في محاولتها إيجاد صياغة لهذا الآخر، ولأنه يتعذر علينا في ضيق هذا المدخل أن نأتي مسحا على مقتبسات شتى لنصوص عربية روائية[3]

ومنذ نشأتها الباكرة في القرن الماضي، كانت الرواية العربية مجالا لهاجس العلاقة بالغرب، وظلت " صورة الآخر" مؤثرة في بنية خطابها عبر مراحل تطورها المختلفة فمن رواية (أديب 1935) لطه حسين التي حملت وعيا متوترا ووجدانا مزدوجا خلخلت المعايير التي بنيت في ضوئها صورة الذات، إلى رواية (عصفور من الشرق 1938) لتوفيق الحكيم التي توحي بالصراع الدائم بين مادية حضارة الغرب وروحانية حضارة الشرق، ثم جاءت رواية (قنديل أم هاشم 1944) ليحيى حقي

---

[1] – Daniel- Honri pageaux, la littérature générale et comparée,Armand Colin, paris, 1994, p : 71

2- زنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق. ترجمة: صباح قباني، طلاس للدراسات والنشر، دمشق،ط1. 1988، ويمكن أيضل الإطلاع على كتاب الباحث المغربي. حسين نرايس الموسوم ب: الضحك والآخر، صورة العربي في الفكاهة الفرنسية، إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، 2002 ، حيث يطرح فيه ميكانيزمات هذه النظرة الدونية ويفكك حمولاتها العميقة، ويدفع نحو التأمل والمساءلة، لماذا تنشر الصورة السلبية للعربي في الأدب الغربي ومن ثم في الثقافة الفكاهية والمخيال الفرنسي الحاضر؟ وكإجابة عن هذا الطرح من لدنا نقول: أن هذه الصور تنبثق من تشابك علاقات معقدة تتداخل في طياتها الأسطورة والتاريخ والديانة تداخلا لا فكاك منه.

[3]– ينظر سالم المعوش. صورة الغرب في الرواية العربية. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت. ط1. 1998

لتتوج هذه المرحلة برؤية لإشكالية الأنا العربية والآخر الحضاري الغربي، فتصور أزمة المثقف العربي العائد بعد دراساته في باريس، وخلال السبعينات والثمانينات اكتسبت الرواية العربية ملامح مغايرة تكشف عن رؤى لم تكن بادية من قبل كان نبيل سليمان قد أعطاها تأملات واسعة، لتشمل صورة البطل المناضل ،المثقف المهزوم في وطنه أو المنفي عنه[1] وضمن هذا التوتر، كتب جمال الغيطاني نصوصه الإبداعية، وجعل الكتابة والسفر مجالين متكاملين لتغيير النظرة الفلسفية المتعلقة بالعالم والإنسان والاختلاف، مستخدما لغة تتلاقى وتتصارع فيها الدلالات النابعة من مثالب الأبعاد الروحية.

إذا كانت التصورات المنهجية السالفة قد زودتنا – في حدود ضيقة- ببعض المفاهيم النظرية من شأنها مساعدتنا في إثراء خطة البحث لمقاربة " صورة الآخر" أكثر تفتحا واستجابة، فهل تستطيع التطبيقات التحليلية على الخطاب الروائي لجمال الغيطاني الإسهام بنصيبها حسب التصور الذي نرومه؟

[1]- نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ص: 9/8

الفصل الأول

مفارقة الآخر وهاجس التجريب الروائي

1 ـ شفرات النص الغيطاني
2 ـ قناع التاريخ في "الزيني بركات"
3 ـ تجنيس الشكل في " خطط الغيطاني"
4 ـ "كتاب التجليات" أفق شعرية صوفية

تعرب نصوص الغيطاني لكثرتها وتنوعها، أنها لم تخضع لمنهج واحد ومنظور واحد إذ شتان بين " الزيني بركات 1974 و " الزويل 1975 "و"وقائع حارة الزعفراني 1976ط والرفاعي 1978" و " وخطط الغيطاني 1980" ورسالة في الصبابة والوجد 1987" و رسالة البصائر في المصائر 1989" ودفاتر التدوين 2003"، لأن أزمنة الكتابة تختلف، وفي هذا وذاك يخيم سؤال كبير عنوانه " القلق التجريبي" الذي ترجمته خصوصية الكتابة وطقوس السرد المستوحاة من البنية التراثية على اختلاف مجالاتها، كما عرفت لدى المؤرخين والمتصوفة وأهل العرفان وبما تزخر به من سير وأدب الرحلات وأساطير الكون والوجود.

في هذه النصوص يقف الغيطاني وهو يسائل الموروث في رحلة طويلة من الحكي ، فقد التقى" بابن إياس" وقاسمه هزيمته، وقابل المقريزي وتبادلا حديثا عن الجوع والأرواح الميتة وأبصر الحلاج وحاور الغيوم المتنائية، ونظر إلى سيد الشهداء واستعصى عليه الكلام"[1]، وسلم مصيره للشيخ ابن عربي ولبس بردة المريد، أو لنقل أن مشروع الغيطاني يشكل أزمة هوية، والهوية هنا إشارة إلى ماهية النصوص، أي الجانب الشكلي في الرواية*

بدأ الغيطاني مشروعه باللجوء إلى طرائق السرد التراثية على نحو العهد المملوكي، مع تقنيات أخرى تمثلت في تكثيف الزمن ليصبح ذا أبعاد وجودية مع التقليل من الشخصيات واستخدام أسلوب السرد بضمير المتكلم، والرحيل بين

1 – فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية . المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء . ط1 1999 ص:299

*- الشكل مفهوم ورثته الدراسات النقدية عن أرسطو طاليس في إطار نظرية المعرفة، فهو يخبر عن المادة التي يتوسل تبليغها فيما هو يشكلها وبالوقت ذاته يضمن وحدتها واستمرارها ويصبح مفهومه حسب هذا التصور قريبا من مفهوم البنية / ينظر عبد العزيز بن عرفة. مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس. مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي،بيروت. ع 45/44 1987 ص: 33

الأزمنة مع إعطاء الحبكة ذروة التشويق في " الزيني بركات" و"وقائع حارة الزعفراني" أما " كتاب التجليات" الذي سيكون محط اشتغالنا في هذه الدراسة فيمثل العالم الأرحب في اكتشاف الغيطاني للنصوص الصوفية ومع"الفتوحات المكية"لابن عربي على وجه الخصوص،وكل هذا الجهد يصب في خانة "التجريب" كبصمة للذات التي تسللت إلى ممرات النص المهددة من الآخر الذي تفرضه الحداثة النصية، ولكننا في كل الأحوال وجدنا أنفسنا مجبرين لإعطاء بسطة وجيزة عن (شفرات النص الغيطاني)*

في قراءتنا لنصوص هذا الأخير، تجلت لنا الممرات والتصورات بشق الأنفس التي شكلت تضاريس النصوص وعالمه السردي والتصورات التي كان يختزلها في ذهنه عن عالمه الداخلي التي ربما عايشناه يوما أو عايشنا شيئا منه في الذاكرة أو تمنيناه بالخيال أو في عالم الأحلام، وهذا يعني فك المغاليق عن المجاهيل، وليس بإمكاننا رفض تأثرنا بالقضايا المطروحة والتي لا تزال تشغل الكتاب والمبدعين: كالحياة والموت والزمن والشباب وكيف يتم معالجتها فنيا وفي مضمار " الكتابة والفنون برزت الممرات حالات وصل وفصل بين مقومات ومكونات المعلن عنه أو أثرا فنيا وبدا لكل عصر ممراته المختلفة"[1]

وقد يبدو أن القضايا المطروحة في تضاعيف النصوص القديمة في تنوع رموزها وآفاقها وبناها الفكرية والثقافية مثل (ملحمة جلجامش، الأوديسة...)فقد عالجت هذه الملاحم وبإسهاب وقلق كبيرين هذه الأسئلة

---

*- استعرنا هذا العنوان من كتاب. سعيد توفيق، عالم الغيطاني . دفاتر التدوين. دار العين للنشر. القاهرة، ط1،2008 ص: 09

1- إبراهيم محمود. الممرات في النص. كتابات معاصرة. بيروت ع 54 تشرين 2، 2004، ص: 52

المصيرية، ولهذا فإنها حافلة بالكائنات الغرائبية وبعوالم متخيلة لم تكشف بعد، ولذلك لا يمكن بلورة فهم شمولي مما " أنتجته البشرية وأبدعته أو لما قدمته من ثقافات أو عرفت به من فنون وآداب"[1] حتى وإن كانت هذه المواضيع هي القاسم المشترك الأكبر بين الثقافات، لأن الفكر الإنساني لا زال تحت سيطرة المجهول أو الأفكار الماورائية أو القوى الخفية والغيبية، وهذا يعني تضييق الخناق على الفكر العقلاني ولنا في الفلسفة اليونانية أكبر إجابات عن الحياة والكون والمصير الإنساني من منظور ميثولوجي وإن كانت تخالف عقيدتنا، لكنها شكلت بالنسبة للأدباء والفنانين معينا ملهما للخلق الفني والإبداعي والجمالي.

فكرتي التي أحاول إعطاءها نفسا متجددا تتخطى هذا التصور وهذا التحديد، فهي تتناول علاقة (جمال الغيطاني) كمثقف وروائي عربي له جذور وانتماء بهذه القضايا ذات الطابع الديني والثقافي المتعدد، مادام أن لكل أمة هويتها المميزة ونحن قد ذكرنا سلفا أنه يحاول النفاذ إلى ظواهر الوجود العام والوجود الإنساني من عدة طرق كان أبرزها مضمار الكتاب التراثية، وبما أنه يسلك ممرات عدة فلكلورية وميثولوجية وصوفية فسوف تكون تضاريس عوالمه بدرجات مختلفة واقعية ورمزية سريالية ورومانسية، فهل يمكن اعتبار أعمال الغيطاني السردية منعطفا كبيرا في ساحة الإبداع العربي ؟ وهو سؤال أثاره صلاح فضل وهو يقارب نوافذ الغيطاني في كتابه (عين النقد على الرواية الجديدة) بقوله كل هذه المتون مجموعة من السبائك الثمينة تخلق نمطا جديدا في السرد .

ومن ثم فإن الوقوف عند هذه الإشكالية يبقى شغلنا في بداية المطاف خصوصا مع التجريب وارتحالات السرد الروائي وجدل الشذوذ عن القاعدة النظرية السردية

1-ن،م،ر،س، ص: 52

الغربية وتوظيف التراث وسؤال الحداثة حيث التجليات وما تطرحه من أسئلة متن حكائي وأشكال وأبنية ناجمة عن " هاجس التجريب". وحري بنا أن نشيد ببعض القراءات النقدية في هذا الفصل التي سلكت ممرات الغيطاني وسبرت أغواره للوصول إلى نتائج باستخدام آليات تحليل الخطاب السردي. وستكون انطلاقتنا مع الرواية الأولى لجمال الغيطاني وهي " الزيني بركات" التي صنفت باكورة التجريب الروائي.

قناع التاريخ في " الزيني بركات"

من ضمن القراءات النقدية التي استأنسنا بها لوضع اليد على شفرات النص الغيطاني كتاب " تحليل الخطاب الروائي" للباحث سعيد يقطين، حيث توضح هذه الدراسة " تمفصلات الرؤية السردية في الزيني بركات"[1]، ولعل السبب الذي كان وراء اختيارنا هذه الدراسة هو أنها تقدم لنا رؤية شمولية من وجهة نظر تناصية مع التراث من خلال فعل الكتابة، هذا من جهة ومن جهة أخرى يعد الباحث سعيد يقطين من السباقين في دراسة هذا العمل الروائي من زوايا مختلفة تجاوزت عالم الخطاب إلى جوانب أوسع وأرحب آفاقا* فهذه الدراسات ستمكننا من إعطاء رؤية أوضح فيما يخص طرائق السرد التاريخي المملوكي وبعض جوانب التناص التي سيأتي ذكرها في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

يتكئ الغيطاني على رؤية متناغمة ومعقدة في رواية ذات شكل تاريخي باحثا عن الحقيقة الموضوعية تماما كابن إياس في مصنفه " بدائع الزهور في وقائع الدهور"

1- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي،الزمن، السرد، التبئير. المركز الثقافي العربي. المغرب، ط1 ، 1989 ،ص: 357/318

*- نشير هنا إلى كتاب انفتاح النص الروائي 1989 وكتاب " الرواية والتراث السردي" 1992 الصادرين عن المركز الثقافي العربي.

وهو يصف سلسلة من الوقائع بأسلوب الحكواتي ونتأمل بداية الرواية التي تعتبر " بمثابة العتبة التي تقذف بنا في رحابة النص"[1] وكأنها لوحة عريضة من لحظات الغوص مع الحدث قادرة على إثارة فضول القارئ وشده بكل أساليب الترغيب[2] وتستحق الاقتباس حرفيا.

" رجب922هـــ أغسطس إلى سبتمبر 1517م مقتطف " أ" من مشاهدات الرحالة البندقي (فيا سكونتي جانتي) الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر الميلادي أثناء طوافه بالعالم .

> تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء.. أذكر قرى الهند الصغيرة إذ يدركها الوباء يثقل هواءها بالرطوبة، الليلة تنتظر البيوت أمرا قد يأتي غدا أو بعد غد ... أطل من مشربية البيت محاذرا أن يراني أحد ... أطل برأسي قليلا أخاف انفتاق الظلام عن وجود درك قساة القلوب، إذ يجدونني إفرنجيا يدفعون بي إلى الموت بلا محاكمة، لا استجواب لا سؤال من أنا من أين جئت، لن تتاح الفرصة لأخبرهم، إني أعرف الوالي "كرتباي" معرفة شخصية، بل إنني أصغيت مرتين إلى متولي حسبة القاهرة " الزيني بركات بن موسى" لو رآني سيتذكرني، أعرف أنه لا ينس وجها

1- عبد القادر شرشار. خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني. مركز دراسات الوحدة العربة. بيروت، ط1 2005 ص: 44

2- وظائف البداية النصية: **وظيفة إغراقية** والإغراق هنا ظاهرة نصية، **والوظيفة الإخبارية** ويقصد بها تحديد البداية لأفق النص الدلالي . المرجع السابق ص: 47

عابرا رآه مرة واحدة، حتى لو مضى على رؤيته لصاحبه عشرة أعوام ."[1]

يذكر شاكر النابلسي في الفصل السابع المعنون بـــ" صباح الخير يا ابن إياس" أن جمال الغيطاني بدأ يكتب الرواية من عام 1970 وكان قد كتب قبلها مجموعة قصصية واحدة فقط(أوراق شاب عاش منذ ألف عام 1969) لم تصل إلى النضج الفني لكنه لم يطرق من خلالها باب التجريب،" أما روايته " الزيني بركات" تعد رواية تجريبية حاول فيها ابتداع شكل جديد من الأشكال الروائية العربية"[2]

وهذا الشكل الجديد يحاول أن يحتوي واقعا معقدا وبالتحديد من " التاريخ العربي" وذلك في كتابة ترى البشر والشخوص والأحداث، ولكنها لا ترى التاريخ الذي يسجل حياتهم، وقد عبر الباحث محمد بدوي "أن الغيطاني يركز باحثا عن أشكال جديدة في مجموعته القصصية الأولى غير أن المحاولة كانت حينذاك جنينية مشوبة بغضاضة الأدوات وعدم استواء اللغة"[3]، ومهما يكن من اختلاف في النضج الإبداعي والتجربة الروائية فالموقف واضح في تقديرنا وهو رغبة الغيطاني الشديدة في خلق نص جديد يسائل الهوية والانتماء والمقصود هنا " هوية النص" كما لو كانت هويته نقضا لكل الهويات ودعوة إلى عالم طليق لا هويات فيه إلا هوية الفن " لأن مشروع الغيطاني الكتابي يحتضن فردية عارفة بأسئلة زمانها وتصوغ أسئلتها القلقة المتجددة بمنظور روائي"[4] عل حد تعبير الباحث فيصل دراج.

1- جمال الغيطاني . الزيني بركات. دار الشروق.القاهرة. ط1 . 1989 ، ص: 08/07 .

2- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية . المؤسسة العربية للنشر. بيروت. ط1، 1992، ص: 271

3- محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر. المؤسسة الجامعية للنشر. بيروت. ط1، 1993، ص: 64

4- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق، ص: 232

ومن أجل إعطاء توضيح علينا أن نعود إلى عنصر " تمفصلات الرؤية السردية" كما أشرنا سلفا فمع " الشكل السردي البراني الحكي يفتح الحكي، فالرحالة الايطالي ليست شخصية في القصة زار القاهرة مرارا وفي كل زيارته يسجل ملاحظاته ومشاهداته، لكنه في هذه الزيارة، يحكي من خلال منظوره الخاص وهو منفعل بالحدث تأثر بما آلت إليه أحوال القاهرة وهي على أبواب الهزيمة"[1] فكيف حبك الغيطاني هذا النص وأعطاه وجها آخر مخالفا؟

تقدم " الزيني بركات" عالما روائيا انتفى فيه الأمان، وسيطر فيه التجسس، فثمة جهاز البصاصين تقوم عليه دولة بجسم ضخم لكنه مترهل ينخره الفساد وكل أنواع المعاملات الفاسدة حيث الفقر والقمع والمقشرة والثراء الفاحش من قبل أفراد القصر، لكنه عالم مدجن مهزوم يمكن أن يؤم فيه " زكريا بن راضي" كبير البصاصين المؤمنين في الصلاة "[2] هذا ما حاول نقله إلينا الغيطاني على لسان الرحالة الايطالي لكن بلغة فارقت زمنها، إنها لغة العهد المملوكي .

ونحن إذن مع هذا التبئير يصلنا عبق اللغة القديمة بمفرداتها المهجورة بل حتى أسماء بعض الأماكن عادت لتحيى من جديد من خلال جهاز سردي مثقل بالفوضى والاضطراب الاجتماعي، حيث يراوح النص بين خطابات متعددة ويتكئ على نبرة النظام الداخلي المشوش كما أننا أيضا مع كثرة وجهات النظر، أو على وجه الدقة تنوع زوايا الرؤية وكثرة التساؤلات لا نكاد نسمع إلا صوت الراوي المبحوح عبر موضوعات وسنطرح بعض الاستشهادات النموذجية من الناظم الداخلي (الرحالة الايطالي) يبدو فيها متأثرا :

1- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. مرجع سابق ص: 318

2 - محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر. مرجع سابق ، ص: 65

-(وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة)

-(أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء)

-(أطل برأسي قليلا أخاف انفتاق الظلام عن وجوه درك قساة القلوب، إذ يجدونني إفرنجيا يدفعون بي إلى الموت.....)

بيد أن هذه الصور " بدايات الهزيمة" تتجلى لنا عندما ينتقل السارد إلى الماضي البعيد وأحداثه كسند روائي للزمن، وكمخرج يستطيع أن يقول من خلاله حقائق واقعية يصعب قولها من خلال الأشكال الروائية الحديثة المتعارف عليها " خاصة وأن هذه الفترة من الحاضر تعد من أشرس الفترات البوليسية في تاريخ مصر"[1] ولهذا تعتبر " الزيني بركات" باتفاق غالبية النقاد والدارسين هي الهاجس الذي انصرف إليه الغيطاني لقول ما يريد قوله دون خوف أو عقاب أو حساب من السلطة، وهي وسيلة يلوذ بها الكاتب كأنه راو شعبي حكاء يعرف كل شيء ويقص من خلال لغة مكثفة أسلوبها حاد موجز ينتصر للحكي والانتقاد الذي يوجز ويلخص ويكشف.

وكأن الراوي يتحول إلى طيف يقدم الأحداث وينميها دون أن يبرز هويته نصيا ولذلك – يبدو طبيعيا- في مثل هذا السياق أن يتكئ النص على نبرة التهويل، واللغة فيه مثقلة بدلالات لصيقة بمجتمع يتلقى خطاب السلطة الآمرة(دينيا أو سياسيا) بالطاعة والتسليم وعلينا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ هجريا وميلاديا يعمد إلى إقناعنا بأننا في زمن ولى ولم يبق منه إلى رسمه، لكن السؤال المهم في هذه الحالة هو: أثمة سياق يلمس جدل العلاقة بين الزيني بركات كنص يقارب النصوص التراثية والرواية الغربية ؟

1 - شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. مرجع سابق ص: 272

إننا على الأحرى مع نص ينطوي على إرث الذاكرة ، لذلك نجده يمتح من التراث أسلوبا وتصويرا وتعتيقا بعيدا عن أشكال الحداثة الفنية الغربية من حيث الشكل وهو المجال الوحيد للتجديد والبارز، إذ تنعكس بنية الرواية الداخلية في هندستها النصية على " السرادق" بدل " الفصل" ويوزعها على أقسام سبعة متناثرة في النص وتأخذ عناوين تنطوي جماليا مع دروب التصانيف القديمة ومندغمة في العالم النصي، وهذه إحدى تقنيات الكتابة التي تستطيع المساس بالتقاسيم الإبداعية للنهوض بهذا النص في معترك التجريب، بيد أن فيصل دراج يرى أن "الغيطاني" يواجه إشكالية علاقة المجتمع المصري بجذوره التاريخية وثقافته الممتدة في الزمان وتعاقب الحضارات عليه، بعبارة أوضح جدل التاريخ والتراث ومدى الانسجام بين الذات والآخر، وهنا نكتفي بتأكيد مغزى هذا التوجه الذي انتهجه الكاتب من كلام فيصل دراج الذي ننقله حرفيا فيقول " يرجع الغيطاني إلى ابن إياس والمقريزي مترجما معرفة وافرة بالتراث ويركن إلى أدوات فنية مترجما حدسا فنيا لامعا ومعرفة روائية لا ينقصها اللمعان، فتقنية القناع الذي يحتجب الروائي وراءه " رحالة كان أو محررا موجودة عند روسو وستندال، وفي نسق طويل من الروايات الفرنسية في القرنين الثامن والتاسع عشر "[1] إذن فما هو الوجه الذي تقصد الغيطاني بناءه للخروج من حدود المقبول والمعقول .

بنية جمالية غنية بإنجازها التشكيلي، تشير إلى أن " الغيطاني " فعلا يواجه مأزقا مع الكتابة بوصفها إشكالية حضارية تمكننا من إعادة النظر في التاريخ فاختار الأدوات الباهرة قياسا لهمه الإبداعي، وفي مثل هذا السياق محتوم عليه أن يقع بين نارين، بين ثقافة غربية تعصف بكل ما تحمله من علوم وفنون وفلسفة تدير ظهرها للجوانب الماورائية، وبين تراث مكدس في خزائن الذاكرة مفتوح

1- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العرب. مرجع سابق، ص: 235 1

على دروب الروحانيات وما بينهما وجد القلق الكتابي " وفي كلتا الحالتين يحس الكاتب مرارة الغربة فلا هو بين أهله إذا شرب من ينابيع الثقافة الأوروبية، ولا هو غني بنبض حياته إذا قفل راجعا إلى ثقافة آبائه"[1] .

وللتدليل على هذا استعرنا من كلام " جمال الغيطاني" نفسه بعض عباراته من كتابه " منتهى الطلب إلى تراث العرب" التي بث فيه شعورا ينبض بمشكلاته وأزماته في سياق البحث عن أشكال روائية مغايرة لما كان سائدا في الساحة الأدبية من قيم وتقاليد كتابية فيقول :" كانت رغبتي في ابتكار أشكال جديدة من التعبير، وليس التوصل إلى أشكال فنية جديدة، وهو الهدف في حد ذاته، لكنها الرغبة في إيجاد أفضل شكل يتيح قدرا كبيرا من الحرية، الحرية في الإبداع والتفكير في تجاوز أشكال الكتابة القديمة، شكل يحقق لي قدرا أكبر من حرية التعبير"[2] هذا هو معترك التجريب الذي خاضه الغيطاني حتى استقر على استراتيجيات وتقنيات تشكيلية يمكن تلمسها من خلال أعماله، وهذا ما حرص على تأكيده محمد بدوي وهو يضع القسم الأول بعنوان" مغامرة الشكل الروائي"[3] في كتابه الرواية الجديدة في مصر .

إن الحديث ليطول بنا إذا تعقبنا خطاب " الزيني بركات" بناء وكيف كان يتنوع بخصائص تتميز عن بعضها البعض، لكنه لا بد من وقفة عند الإطار العام، فما بين الواقع المادي الذي يتحرك عبر أنسقة وآليات محددة والواقع الروائي التخيلي، جاء النص حاملا عالما روائيا يوهم القارئ بأنه واقع اجتماعي عيني وكل

1- زكي نجيب محمود. تجديد الفكر العربي. دار الشروق . بيروت،(د.ط)،(د.ت)، ص: 99

2- جمال الغيطاني.منتهى الطلب إلى تراث العرب. دار الشروق ،بيروت، ط1، 1997، ص: 05

3- محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر. مرجع سابق ، ص: 63/15

هذا تتحكم فيه نكهة اللغة. فقد استفاد من توظيف الخطاب التاريخي من عدة طرق أبرزها السرد، إذ يتميز القص التاريخي برؤية الظاهرة من خلال عيون كثيرة بحثا عن حقيقة الحاضر بعد أن استعار لغة هاجرت من خزائن التراث إلى مدوناته لخلق مسحة خاصة جوهرها (التاريخ يعيد نفسه) بتعبير ابن خلدون في مقدمته أي " أن القول بأن الروائي وظف التاريخ لعمله، يضحى فضفاضا إن لم نحدد الأمر بدقة فنقول: إنه لجأ إلى التاريخ المملوكي الذي يتسم باختلافه عن التدوين التاريخي في العصور التي مضت.. والحق أن استفادة الغيطاني من التاريخ تقف عند ابن إياس في حولياته"[1] . من حيث مراحل النص ومسوياته (الجمل والمقاطع) أي الخيط الرابط بين عناصر النص من بدايته إلى نهايته في شكل متصل.

ولعل هذا التأثر الصريح بنمط التدوين التاريخي جعل رواية " الزيني بركات"تنتقل من وثيقة تاريخية حقيقية إلى حقيقة متخيلة، فإذا قرأنا " السرادق الأول" نلمح الناظم الداخلي في هذه الوحدة، يقلب رؤيته لرسم صورة (وجه القاهرة) وكأننا أمام رؤية متناغمة سينمائية، تصف المشهد والشخصيات والأحداث، ويطغى فيها صوت متحرك من موقع إلى آخر، دأبه أن يصف الحدث ويسوق الحوار" وهو في سرده وتبئيره معا لا يبدو لنا متفرجا من الخارج، فحاضر المدينة يعاني منه هو أيضا .. وهو يسعى لإعطاء صورة أشمل وغير محدودة"[2] لكن حينما نقرأ نصادف لغة تختلف عن لغة الإفرنجي الرحالة الإيطالي، إنها لغة رجل مصري خالص، فحين يقول الراوي على لسان شخصية الزيني بركات وهو يعبر طريق أمير الجيوش، حيث ربط دابته إلى وتد في الطريق وأتى نحو دكان " حمزة

1- ن. م.ر.س.ص: 69

2- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. مرجع سابق ص: 318

بن العيد" يرتاح للجلوس فيرحب به قائلا" أهلا... أهلا... يا نهار الفول"[1] كما يقول عامة أهل مصر، فضلا عن أسماء المأكولات والمشروبات (سنبوسه، ماء الورد، ...).

ولأن الرواية تحشد عددا كبيرا نسبيا من الأسماء الرائجة في الحقبة العثمانية من أمثال (الأمير تمربغا أتابك، الأمير ماماي الطبردار، الأمير سودون، الأمير خايربك...) لكنها حشدت حشدا لتخطيط طريف يوافق زمن الحكاية، وهو أمر ليس دليلا على أي خلل بل تنبجس كخيوط قصدية، لتربطنا بالعالم السردي لأنها تكشفه كغريب ومفارق، أما " الزيني بركات" الذي سميت الرواية باسمه" فشخصية حقيقة من شخصيات العصر المملوكي، وقد تحدث ابن إياس في تاريخه بطريقة نلمح منها إدانته لبعض من الممارسات والسلوكيات التي التصقت به بحكم الوظيفة التي كان يشغلها في العهد الأخير عهد السلطان (قانصوه الغوري) "[2] .

ومن خلال تمفصلات الرؤية السردية الكبرى[3]، تصلنا الأحداث عبر أكثر من ملمح لهذا الخطاب، فلدينا منظور الرحالة الإيطالي ومنظور الراوي الذي يتقاسم معه مهمة السرد ، ثم منظور " زكريا بن راضي" في تقاريره التي كان يرفعها للزيني بركات، وهذا برهان واضح على أن الغيطاني يفتح ثغرات في النسق للحصول على أكبر درجة من التطابق مع النماذج التي يحاكيها، ثم نلتقي بمنظور ""عمرو بن العدوي في تقاريره" ومن ثم يتحرك النص ويندمج الماضي والحاضر في زمن واحد.

1- الزيني بركات . الرواية، ص: 121

2- مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث. مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ط).(د.ت) ص: 40

3- ينظر سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. مرجع سابق، ص: 317/314

ويمكننا أن نقول أن تعدد زوايا الرؤية على النحو السالف يقربنا من الراوية المطلع على كل شيء، إنه أشبه بالشاهد على التاريخ، حتى الأفكار السرية للأبطال *على نحو أتاح للروائي أن يقدم لوحات طويلة عن عالم الرواية المعقد والمتعدد المخارج والمداخل، كما أن زمن الأحداث يتشابك على أصعدة مختلفة، وبمعنى آخر نحاول التوقف إزاء إشكالية هذه الرواية الأساسية أعني نحن مع نص تجريبي تجري أحداثه في زمن غابر" فهناك الفترة التاريخية المحددة التي يدور السرد فيها الممتدة من 912هـ أي قبل الاحتلال العثماني لمصر بعشر سنوات إلى 923 هـ وقد مضى على الاحتلال العثماني عام واحد"[1] لكن قراءته تشير إلى أن هذا الزمن ليس مقصودا لذاته، وإذا حددنا الزمن أكثر فنقول أن هذه الرواية " تغطي فترة من الحاضر تعد من أشرس الفترات البوليسية في تاريخ مصر، وهي الفترة الممتدة من عام 1956م إلى 1967م "[2] لذلك نجد مستوى التشكيل النصي قائما كما ألمحنا سابقا على لوحات سردية تخاطب الماضي، أشبه بتقارير جهاز البصاصين الذي

*- Focalisation زاوية رؤية الراوي(أو أشكال التبئير) هي مسألة تقنية تستخدم مثل عدسة المصور لالتقاط الأحداث ومجراها على الشخصيات، وقد اقترح الناقد الفرنسي(jean bouillon) ترتيبا أو نظاما لمظاهر النص حاول " تودوروف" اعتماده في هذا المجال مع تغييرات بسيطة، هذا التصور الداخلي يتفرع إلى ثلاثة أنواع كبرى:

الرؤية من الخلف: وهي التي تستعمل غالبا في القص الكلاسيكي ، وفي هذا المجال فإن الراوي يعرف أكثر مما يعرفه البطل، إنه يبصر من خلال جدران البيوت مثلما يعرف ما يجول بخاطر بطله.

الرؤية المصاحبة: في هذه الحالة لا يعرف الراوي أكثر مما يعرفه الأبطال، ولا يستطيع أن يقدم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن يفسرها الأبطال أنفسهم.

الرؤية من الخارج: في هذه الوضعية يعرف الراوي أقل من جميع أبطاله فهو لا يستطيع أن يعرف أكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه، وهو عاجز عن النفاذ إلى أي ضمير من ضمائر أبطاله .

يمكن الرجوع إلى تزفيتان تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية ، تر: عبد العزيز شبيل ، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت ع: 10 ، ربيع 1990 ،ص: 116/102 أو
GERARD,GENETTE ,FIGURE/// ,ED :SEUIL.PARIS.1972,P :206

1- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق، ص: 235
2- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. مرجع سابق ص:272

حكمه رجل قوي يمتلك مهابة أسطورية، تبدأ من المستوى الجسدي وتنتهي بما يبديه من ترفع عن الدنايا في صورة " الإمام العادل التقي" أو " المحاسب الأمين " وهذا هو الجانب المبدع في هذا النص الذي يفر من زمنه في مواجهة المؤسسة الاجتماعية لتشكيل الوضع المأساوي وهنا يظهر لنا ما تريد الكلمات قوله لنا وهو ماساهم في انفتاح النص الغيطاني نفسه. وفيما يلي بعض المقتطفات من أهم مظاهر تلوينات الخطاب، وقد اخترناها بهدف إبراز التداخل النصي بين الخطاب السردي السالك وجهة الفن والخطاب التاريخي الباحث عن الحقيقة، لأنها في نظرنا تبقى مفاتيح من أجل اكتشاف دلالات النص بغض النظر عن مقصد المؤلف، وهي أهم ميزة اجتمع رأي الدارسين حولها.

فواصل تناصية (الخطاب السردي/التاريخي)

فاصل ندائي

يا أهالي مصر
نوصي بالمعروف وننهى عن المنكر
اليوم..
خرج السلطان إلى الريدانية
بدأ لعب الكرة، وكله عافية
أمده الله بالصحة والقوة
يا أهالي مصر
العطار صابر بن الحمزاوي غش في الميزان
وباع الحلبة مخلوطة بالتراب الناعم
غش المغات ودس السقنقور الهندي
لأنه الوحيد تاجر السقنقور

رأى الزيني بركات

ناضر حسبة القاهرة والوجه القبلي

منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس

وخادم السلطان

بتغريمه مائة دينار"[1]

يجري انسياب هذه اللغة من خلال الأنساق الرمزية للتعبير عن واقع دولة المماليك بألفاظ تختلف عن قاموس عصر الكاتب، إن الموضوع إذن ينطوي على مرسلات جرت صياغتها على قاعدة تجارب منبثقة من استعمال الألفاظ القديمة ، حتى يتبادر إلى ذهن القارئ أن ثمة جدلا زمنيا ينبغي أن يدقق فيه. (الحقيقة تتوارى خلف اللغة)

فاصل إبلاغي (مرسوم شريف)

"بسم الله الرحمن الرحيم

" ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر"

" وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان"

الحمد لله الذي هدانا إلى كشف أشرارنا إلى خيارنا لما فيه راحة العباد واستقرار الأمن والنظام في البلاد، فمن بعد ترسيمنا على الباغي بن أبي الجود، وإقامتنا دونه الحدود رأينا ملء وظائفه ومراتبه، وحتى نحفظ العدل ونطلب المزيد، فكل منا عليه رقيب عتيد، رأينا توزيع هذه الوظائف على أرباب المعرفة والعلوم... وبعد قراءة التواريخ الماضية واستيحاء العبر والوصول إلى حقيقة

1- الزيني بركات. الرواية. ص: 85

المبتدأ والخبر وبعد طول تفكير وتدبر، قررنا بتولي بركات بن
موسى حسبة القاهرة..(قلعة الجبل ثامن شوال) "[1]

تظل متاهات السرد هي الأكثر تعالقا مع ظل هذه اللغة، ونشير إلى البياض كمظهر من مظاهر الكتابة كأنه انسجام عمودي (الجمل والمقاطع) له دور حساس في توافق المحتوى بالشكل، أي تشاكلهما كسيرورة حيوية وكتنظيم حول أبعاد التجريب ولنا في هذا ملمح نستشفه من (واسيحاء العبر والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر) أفلا تكون بصمات ابن خلدون في مصنفه الضخم تسيج هذا المقبوس السردي .

فاصل إخباري (تقرير)

" اللهم اجعل هذا البلد آمنا"
إلى الزيني بركات بن موسى ناظر الحسبة الشريفة
نبدأ بأن نشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادة نقيمها في كل حكم، وتحاول سيوفنا جاحديها فتنهض بالحجة عليهم وهم بكم، ونشهد أن محمدا عبده ورسوله أشرف من ائتمر بالعدل والإحسان وأعدل آمر أمته بالوزن والقسط صلى الله عليه وعلى آله وصحبه.
اعلم أننا بدأنا إليك بالمراسلة وأردنا اطلاعك على ما تحويه المكاتبة ابتغاء أمن العباد في سائر النواحي والبلاد لأنكم لن تطلعوا على خافي الأمور، إلا بما نطلقه بين المسلمين من عيون، ولن تصغوا إلى ما يدور من تافه الهمسات ذات الغرض الخطير بين الأمير والحقير إلا باستنادكم إلى جهتنا والاستعانة بنا، فهذا ما سار عليه نظام

1- الزيني بركات . الرواية . ص: 30/29

السلطنة منذ أن وعينا وأدركنا ... من هنا رأينا الإشارة عليكم وإعلامكم بما يجب أن يتم من جانبكم وهو ضرورة إرسال مطلب مفصل إلينا كل ليلة .. فهذا ما درجت عليه النظم والرسوم منذ وقت غير معلوم ... ولكم منا سلامنا. عاشر من شوال 912هـ

كبير بصاصي السلطنة

الشهاب الأعظم ط" زكريا بن راضي"[1]

واضح أن الغيطاني في توظيفه لهذه المادة من الحكي يحاكي ابن إياس بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، بحيث يستطيع بقواه المائزة انتقاء ما يناسب المقام السردي ومن خلال هذه التعالقات النصية " نجد أن التحولات مست مختلف البنيات السردية، الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ (الزيني بركات) نستشعر أننا أمام معمار مختلف"[2] وهذا ما يثبت استيعاب التراث فنيا، بل أن القول التشبيهي والمحاكاتي يبدو جليا من وجهة نظرنا.

فاصل في وصف ما دار وما جرى بين العامة والناس ليلة الثلاثاء سابع ذي القعدة

"من عمرو بن عدوي .... إلى مقدم بصاصي القاهرة

أجمع العجائز وكتبة الدواوين والقضاة والمطلعون على حقيقة ما جرى خلال الأزمان الغابرة، أن ما شهدته القاهرة ليلة الثلاثاء سابع ذي القعدة لم يحدث من قبل قط، لم يعرف مثيله في بلد آخر، سمعت هذا بأذني من مجاوري الأزهر وعجائز زاوية الحلوجي وتجار الغورية والباطنية والحلاقين والجالسين أمام باب المزينين وزاوية

1- الزيني بركات. الرواية. ص: 68/67

2- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. المركز الثقافي العربي. ط 1، 1992 ص: 107

العميان بجامع الأزهر ....رأيت الزحام عظيما خرجت الباطنية برجالها ونسائها أجمعين ، الناس كلهم زغاريد وأيد تلوح وحناجر تزعق وتفاوت كلام الناس ... كثرة النداء بعد النداء الأول والرابع للزيني بركات وكثر الكلام الطيب من سائر الأفواه"[1]

إذن على مستوى بنية النص، تمثل معارضة الرواية لحوليات ابن إياس التاريخية، وهي استيراتيجية بنائية أساسية مكنت الكاتب من إلقاء الضوء وإبراز تجادل العصرين في اختلافهما وتوافقهما، وكأننا أمام عملية إسقاط، فعندما يجعل الغيطاني شخصياته تتكلم بلغة العصر المملوكي، فإن المظهر التراثي يبدو بارزا من خلال أسلوب الفواصل التي قدمناها سلفا.

ولقد غرس الغيطاني في بنية النص محافظا على عبق العصر واللغة والبنية وما تتضمنه من تضمين واقتباسات، ومثل هذه القدرة تعطي انطباعا بثراء وتنوع وتعقد الظاهرة الخيالية عنده " فهو لا يعيد كتابة التاريخ ولكنه انطلاقا منه يكتب رواية.. إنه يحول مادة الخطاب التاريخي لتقدم من خلال نوع مختلف بمواصفاته ومكوناته المختلفة هو" الرواية" ونجد ذلك في زمن الخطاب وصيغة السرد والعرض ووجهات النظر أو تبئيراته"[2] ولذا يمكن أن نستشعر عبق التاريخ المصري في العهد المملوكي ونحن نقرأ " الزيني بركات" في عهد التكنولوجيا الرقمية، كما نلمح معمارا مختلفا عن الأشكال الرواية الغربية[3]، وإذا كان هذا النمط من الكتابة

---

1 – الزيني بركات . الرواية. ص: 104

2 – سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. مرجع سابق ص: 107

3 – يقدم محمد بدوي في الفصل الخاص بـــ " الزيني بركات" الموسوم ب : قناع التاريخ والمعارضة النصية شرحا مفصلا عن مستويات البنيات الكبرى، مستويات كيفيات القول ومعارضة حوليات ابن إياس التاريخية ، ينظر الرواية الجديدة في مصر . مرجع سابق، ص: 77/63

يهجس ربما بكلاسية النص، فإنه يقرب من شكل فني جديد يخاطب الذاكرة المصرية لتأمين بقائها.

إن النزعة الشكلية للرواية عند الغيطاني، أخذت بعدا آخر مع نص جديد في التصورات والبناءات من جهة ومن جهة أخرى الدلالات، ففي 1980 يكتب تشكيلا مغايرا قلب به الاستيراتيجية البنائية إذ كيفها مع معطيات نص جديد يلوح من عنوانه أنه مخالف فأطلق عليه اسم الخطط " خطط الغيطاني " نموذج يمتح من معين واحد هو مشاهد مصر في الذاكرة، وعلى هذا الأساس يكون بنظرنا تناول قضية " المغامرة الشكلية في هذه الرواية" أكثر جدوى من دراسة النصوص التي كانت سابقة له، من مثل (الزويل 1975)و (وقائع حارة الزعفراني 1976) و(الرفاعي 1978) لأن هذه النصوص لا تضيف إلى تجربة الكتابة أي تميز لا من حيث المضمون ولا من حيث الشكل من وجهة نظرنا البسيطة .

لقد كان هاجسنا تقديم وميض لكشف الترسيمات داخل النص كما تابعنا خيوطها، وقد يتضح هذا إذا عرجنا على ما ذكره " جمال الغيطاني نفسه: في علاقته بالتراث (السابق واللاحق) ليستجمع متنافرات الحياة والموت بحثا عن استقرار أبدي ورغبة في تجاوز دورية الحكاية نفسها إلى ما وراء التاريخي ولا زمني وذلك ما ستؤكده تصريحاته التي تنتشر في شعاب المكتوب والمنطوق والتي نلخصها فيما يأتي :

1. هناك بالطبع المصادر التي يتحدد فيها القص العربي المباشر وأبرزها شكل المقامة والملاحم العربية الكبرى التي أصبح بعضها شعبيا وشائعا، مثل سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن، والزير سالم و أبو زيد الهلالي، كما أن هناك أيام العرب وموسوعات الأمثال العربية وأخص بالذكر موسوعتين (الأولى

للميداني والثانية للزمخشري) سوف نجد فيها فنا فريدا للقص خاص للقصة القصيرة

2. أما الشق الثاني من مصادر القص من ذلك حوليات التاريخ العربي الكبرى تلك التي تصل في دراميتها إلى مستوى العمل الإبداعي، أو تلك الحوليات التي تسجل ملامح الحياة العادية للناس في أزمنة مختلفة، يمكن أن نجد فيها أساليب مختلفة للقص هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فلنا في حوليات الطبري وابن كثير أما فيما يتعلق بتاريخ مصر فإنه يكاد مدونا يوما بيوم منذ الفتح العربي، بدءا من ابن عبد الحكم ومرورا بالقضاعي، والمقريزي وابن واصل، وابن إياس وابن عبد الظاهر والجبرتي، بل إن هذا الشكل من الكتابة (الحوليات) ينفرد به التراث العربي.

3. ينفرد التراث العربي أيضا بوجود شكل آخر من التأليف أعتبره مصدرا مهما من مصادر القص أقصد " الخطط" حيث يدون تاريخ المكان ليس مجردا إنما في تطور ما جرى عليه من أحداث وما تعاقب عليه من بشر، وما جرى عليه من معمار وهدم، وأشير هنا إلى خطط المقريزي وخطط علي باشا مبارك .

4. من أهم المصادر للقص الغريب، التراث الصوفي، في رأيي أن دراسة الأدب العربي لن تكتمل إلا بتوجه جديد إلى هذا التراث الروحي الصوفي خاصة قصص الكرامات والخروج إلى اللامألوف إلى تجاوز المكان والزمان*

إن تخطي العتبة الحاسمة للقطيعة مع الآخر من منظور الكتابة الإبداعية لخصها الغيطاني في النقاط التي أشرنا إليها سلفا ، لكن يبدو أنها لا تسمح من وجهة

*– أجملنا هذه النقاط بتصرف مدقق من كتاب جمال الغيطاني " منتهى الطلب إلى تراث العرب" مرجع سابق ص: 20/05

نظرنا البسيطة بإقامة نظرية مستقلة، لأنها محاولة يحكمها طموح وثيق الصلة بالهوية المجروحة والمقزمة تحت نظر الآخر لأسباب يطول شرحها، ولقد أثارت يمنى العيد هذه القضية في كتابها عن تميز كتابات الغيطاني عن الرواية الغربية فقالت" إن الكلام على بنية شكل روائي يتميز فنيا بلغته، بها كأسلوب أو كتقنيات أسلوبية سردية لا يطرح بالنظر إلى المرجع (التراث أو الآخر) الذي نأخذ منه... لأن الرواية –شأن كل عمل فني- لا يمكن أن تكون سردا في قالب بنائي محدد، ذلك أن اللجوء إلى التراث في غياب حسن التوظيف أو غياب معنى الحكاية في زمنها الحاضر يؤدي إلى لغة استعارية تبقى رهينة مرجعيتها التاريخية بكل رموزها وتركيبها ومدلولاتها وهي بدل أن تكون حوارا بين أزمنتها تؤدي إلى طغيان زمنها على زمننا"[1] . ومهما يكن من اختلاف في الموقف من هذه الكتابة التجريبية فإن " الغيطاني " يحمل طموحا مشروعا بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة ، شأن أي مبدع ينشد بناء نظرية متفردة ذلك ما سنحاول تناوله في مسالك " الخطط".

تجنيس الشكل وخطط " المقريزي"

نتج عن هذا الطموح أن جاء نصه الروائي " خطط الغيطاني" يحيل عبر مناص " العنوان" على نمط من عتاقة الخطاب عرف تاريخيا بـــ " الخطط" كـــ(خطط الشام للمقريزي 1364م / 1442م، إذ راح قلم المبدع يتشرب المادة والطريقة بشكل يتأسس على فهم خاص في نمط الكتابة، سواء بناء الحكي، أو الأسلوب عبر تجليات التفاعل النصي والتعلق النصي[2] وهذا ما يبدو من خلال حذق التجريب عند الغيطاني، وما نأخذه ونسترشد به في هذا الجانب لا يخرج عن ثلاثة

1- يمنى العيد. الكتابة تحول في التحول . دار الآداب ، بيروت، ط1، 1993 ص: 112

2- ن.م.ر.س. ص: 111

أنواع وفق ما ذكره " سعيد يقطين" في تناوله لقضية التراث ووعي الكتابة الروائية ويهم أن نقف عندها " لأنها تسترعي الانتباه بصفتها تمثل أقصى درجات التعلق النصي في تجربة الغيطاني وهي المحاكاة والتحويل والمعارضة"[1]، وتتجسد على أصعدة شتى تؤكد صلة الكتابة الغيطانية بالنصوص التراثية .

ما يعمد إليه المبدع في هذه الكتابة من فتح باب القراءة على صعيد التعبير الفني، أم علاقة اللحظة بالتاريخ،أم التجربة المعاشة، مشاهد محفورة في الذاكرة، لذا يمكننا أن نتصور الخطط لها أثر مورفولوجي، لابد من فك رموزها في مصهر القراءة وهذا ما أطلق عليه جاك دريدا بـــ " قراءة الأثر Trace"[2].

دأب"جمال الغيطاني " على عدم التأشير على تآليفه بما يشير إلى عدم انتمائها الأجناسي، وهذا ما يشكل عقبة تواجه نصوصه، وحين يفعل هذا فإنما يضفي عليها طابعا غامضا تحت زخرف تصنيفات تراثية تحمل اسم (كتاب، سفر، رسالة، دفاتر) وفي اعتقادنا أنها أكثر من عتبة نصية تفصح عن هويتها التراثية، غير أن مفعول هذا التمويه يتسلل حتى إلى بنية النص بطريقة أبرع تجعل القارئ يتحرر من كل الافتراضات المسبقة المتعلقة بالتصنيف، ولكي ندرك إدراكا عميقا نظرة الكاتب " لمسار الكتابة من نقطة ثابتة تجب ما تلاها من أزمنة"[3] سنقف مع الأسئلة الشائكة التي يواجهها هذا النص وهي:
هل انفصال "خطط الغيطاني" بشكلها عن الرواية والكتابة الغربية هو إلغاء للآخر؟ وهل فن الكتابة على هذا النسق هو الرهان الأوحد الذي سيتحقق به طموح

1- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. مرجع سابق ص: 103

2- كريستيان ديكان. حوار مع جاك دريدا. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، بيروت، 1982ع 19/18ص: 252

3- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق،ص: 240

الغيطاني؟ أم أنها توطئة لها نبرة المحاولة لترهين التراث؟ ومن أجل حصر وتبيان هذه الطروحات علينا العودة إلى النص.

عرض الباحث المغربي (الحبيب الدايم ربي) في أطروحته الموسومة بـــ " الكتابة والتناص في خطط الغيطاني" مادة مفيدة فيما يبدو لنا تترجم خرق الحدود التقليدية في هذا النص كجنس أدبي له معايير محددة ونحسب أننا لا نضل الطريق ضلالا بعيدا إذا ذكرنا أهم النتائج التي توصل إليها فيقول:" يبدو المحكي عند جمال الغيطاني كما لو كان ضالا عن الصراط السردي الذي رسمته الكتابة الروائية الغربية .. والقارئ العربي قد يصاب بخيبة أمل كبرى عند ما يبحث في نصوص الغيطاني عن الرواية بقواعدها المدرسية والأكاديمية، فلا يقف سوى على التاريخ والأسطورة والتأمل والرحلة"[1] والكلام هنا بالتعميم والإجمال أكثر جدلا إذا اندلفنا إلى التفصيل التحديد على صعيد المنجز النصي " الخطط".

يستعرض الغيطاني أحوال الخطط (مصر السياسية والاجتماعية والفكرية والصحافية) كذلك في المدة الواقعة بين 1980/1976، وإن كنا لا نغالي في قيمة هذا المؤشر الزمني الذي شهد حركة انتقالية في مصر السبعينات، يقول شاكر النابلسي:" تتحدث الخطط من خلال أكثر من أربعمائة صفحة عن العهود الجمهورية الثلاثة: جمهورية محمد نجيب،وجمهورية عبد الناصر،وجمهورية السادات"[2] وبما أن هذه الفترة حساسة جدا من جوانب عدة فقد جاءت الخطط محاطة في سياقها العام بعلامات ومؤشرات زمنية دالة من مثل :

1- الحبيب الدايم ربي. الكتابة والتناص في خطط الغيطاني. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس، إشراف: أحمد اليبوري، 2000/1999، ص: 15

2- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. مرجع سابق ص: 303

- تاريخ تأسيس جريدة الأخبار المصرية عام 1952.
- هزيمة حزيران 1976
- حرب أكتوبر 1971

وموازاة مع هذه التواريخ يأتي موضوع " الخطط" يتحدث بنبرة الواقعية الاشتراكية عن نضال المقموعين في سبيل الحرية والديمقراطية، ولا نلبث أن نعثر على رواية تدور أحداثها بجريدة (الأنباء) فمنها انطلقت معظم الأحداث وشخصياها المتعددة التي شاركت في صنع الحدث بدءا من (الهلالي) الذي كان يعمل رئيسا للقسم الفني، إضافة إلى (الأستاذ) المؤسس لهذا الصرح الإعلامي، و لم تصلنا إلا أوصافه الجسمانية والسلوكية دون إعطاء هوية مميزة، إضافة إلى هؤلاء فقد سبحت شخصيات متفرقة في المستوى الاجتماعي والثقافي والطبقي لتشكيل عالم الخطط السردي ومنهم (زايد التنوخي) أحد مؤسسي الأنباء مرورا بـــ(الجعدي) الصحافي في قسم الأخبار و(البلشي) حارس الأمن، و(رونق) السكرتيرة و(برنق) الساعي في الجريدة و(البيرجرمي) أقدم مصوري الجريدة، و(العناني) المسؤول عن التحقيقات الصحافية، وفي نظرنا أن الكاتب في هذا النص استخدم عدسة مصور صحفي، ساعيا للإحاطة بجمالية الأمكنة الهاربة مازجا أسلوب الخطط مع التقارير الصحفية، كأنها ثورة ضد قمع حرية التعبير لكن في بوتقة الأدب وهذا ما نستشفه من بداية الرواية كشبه تلويح فيقول الراوي:

> " في أفق الخطط تلوح علامات النوازل، وتضاعف الشرور وفساد الأسباب... أقول وشجني يفوق كل الشجون أن الأحوال ستمضي إلى الأسوأ نوحوا على الخطط لأمر قد جرى، عمت مصيبته كل الورى"[1]

1- جمال الغيطاني. خطط الغيطاني. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ، 1980، ص: 09/08

إذن فقد أحطنا بنظرة موجزة أنارت لنا (الخطط) عرفنا زمانها، ومكانها والشخصيات التي حركت الأحداث، وعرفنا أيضا المواضيع التي أثارتها، غير أننا لا زلنا لم نطرق الجانب الذي سخر له الغيطاني جهدا كبيرا وهو الشكل البنائي لهذا النص، فقد لجأ لتخطيط نوعي حيث عرض أولا فتحات مؤسسة الأنباء ثم خلجات الشخصيات ملقيا الضوء على أبرز شخصية فيها وهي شخصية "الأستاذ" عبر تلك السرحات عن المشاعر والبواطن، والأهم من هذا لماذا اختار الشكل التراثي في التبويب والتقسيم وليس في البنية المعجمية، فالنص بني على نموذج قديم عرف بــ " فن الخطط" كقالب فني مأخوذ من طريقة كتابة التاريخ، وربما هذا هو الهدف الذي سلكه الغيطاني نحو التجديد والتأصيل و لم لا التجريب في كل مرة يركب موجة فن كتابي فتارة القناع التاريخي وأخرى فن الخطط وتارة أخرى الكتابة الصوفية.

وقد نجد بعض المساندة في معالجة الأسئلة المطروحة سابقا من أطروحة "الكتابة والتناص في خطط الغيطاني"1 والتي شملت جانب الكتابة في أبعادها، حيث يقدم لنا الباحث انطلاقة توضيحية ترفع اللبس عن طبيعة التنازع بين " فن الخطط" و" خطط الغيطاني"، ولكن لنقل أولا أن الغيطاني يمنح نصه أكثر من ذاكرة .

يكاد يكون الاستحضار أن يرادف التمثيل، بل إنه يطابقه في عملية استعادة الأشياء والموضوعات الرنانة في الذاكرة الغائبة عيانا في زمن ولى، كخصيصة خيالية" إذ يزاوج على سبيل المثال بين ممارسة الكتابة، واستلهام هندسة المدن وفن المعمار، الأمر الذي يتيح الإطلال على آفاق حوارية جديدة" وإن رمنا التمثيل لقلنا إنه يقف على الأطلال سرديا، ومن الملاحظات التي تستحق أن نتوقف

1- الحبيب الدايم ربي. الكتابة والتناص في خطط الغيطاني.مرجع سابق. ص: 22

عندها، هي أن الشكل الفني الذي وضع فيه الغيطاني أحداث " الخطط"* وهو طراز تراثي يصبح نقطة الجذب والارتكاز في النص، فقد يعتبر كتاب " تاريخ مصر والمغرب" لابن عبد الحكم 881/798م أول تأليف في " فن الخطط، حيث ينهج – قياسا على عصره- أسلوبا جديدا يجمع بين التاريخ والأسطورة والخيال وسير المشاهير"[1] وهذا شأن فن الخطط الحافل بالنوادر والفوائد والغرائب المستعذبة، مع ميل إلى الحشو والإطناب.

تزداد المسألة تعقيدا على المستوى الاركيلوجي، بسب لجوء هذا النص إلى تقنيات الحفريات واستراتجيات تمتح من معين واحد هو " الذاكرة المصرية التاريخية" بيد أن لجوء الكاتب لمحاكاة هذا الضرب من التدوين لا يعني بحال من الأحوال رغبة في الفرار من محاكاة الواقع، وإنما هي محاولة لصياغة الواقع فنيا عبر طرائق جديدة في التدوين، يمكن أن نلمح قسماتها على سبيل المثال في جنوحه نحو تعتيق الشكل التراثي من حيث مساراته وانعراجاته في التبويب والتقسيم، لكي يكون مفاجئا ما دامت أن حدود التجريب غير محدودة بعيدا عن مفهوم "الباروديا" (المحاكاة الساخرة)، ولنتعرف على هذا التشييد النصي وأبعاده الافتراضية.

*- تفيد كلمة " الخط" بالتذكير التي جمعها " أخطاطا" وكلمة " خطة" بالتأنيث التي جمعها خطط، ما يختط الإنسان لنفسه من الأرض ونحوها، أو المكان المخصوص للعمارة. ينظر لسان العرب لابن منظور، مادة (خط) والواضح أن هذه اللفظة تتراوح بين حقلين مختلفين هما حقل العمارة وحقل الكتابة باعتبار العمارة خطا والكتابة تشييدا معماريا مخطوطا.

1- عبد السلام الككلي. الزمن الروائي. مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992، ص: 13

بنية النـــــص:(خطط الغيطاني)

يحتفي هذا النص بهندسة نصية على غرار كتابة الخطط التاريخية بـــ " سيرة المكان" في تفاصيله الصغرى والكبرى، إذ نلفي احتباء الروائي في عباءة المقريزي واستبداله للخطط بدلا من المحافظات في إشارته إلى هندسة المدينة وكان قد كتب بعد ذلك كتابا يخالط هذا النص الروائي وأطلق عليه عنوان " ملامح القاهرة في ألف سنة"*، ويتجسد هذا في عناوين مرصوفة تظهر جليا في لحمة النص لتمارس غوايتها. مثلا في الجزء الأول الذي يحوي وصف الشوارع والأسوار نصادف التشكيل الآتي:

- باب صغير قرب نهاية السور الأول لا بد من ولوجه ..ص 14/11
- الشارع الأول...ص: 17/15
- زقاق التنوخي...ص:18
- عطفة الأمباني ...ص: 21/19
- دروب رونق...ص: 23/22
- عطفة الساعي..ص:24
- زاوية برنق... ص: 25
- نهاية الشارع الأول...ص: 31/30.

وهنا تكمن المفارقة بين ما توحي به هذه العناوين التي ناور بها الغيطاني من باب التورية، فيما يذهب موضوعها إلى رصد الواقع وتسجيله ومن هنا تكون" إدارة

*- عاش جمال الغيطاني معظم حياته في القاهرة القديمة، لم يكتف بذلك إنما رحل عبر أزمنتها المختلفة وأمكنتها التي شهدت الكثير منذ سنوات طويلة، يستعيد التاريخ ولا يعيده، من خلال دقة المعلومة وحس مرهف بالتاريخ ورؤية أديب متفردة، يتناول آثار المدينة وعادات أهلها وسمات الحياة في عصرها المملوكي تحديدا. مقاهيها القديمة، أسواقها العتيقة، بيوتها الأثرية،حواريها،مآذنها، أزياء القاهريين في حقب مختلفة، متوقفا عند الشخصيات الفذة التي عبرت فظاءاتها من خلفاء وسلاطين ومشاييخ وصناع وعابري سبيل كأنه رحالة. ينظر/ جمال الغيطاني، ملامح القاهرة في ألف سنة، شركة نهضة مصر، ط 3، 2006.

الأنباء" نفسها " كمؤسسة وهمية" لا تنفصل عن فضاء الكتابة ذاته، بل هي المؤسسة القمعية ذات الطابع الخرافي والأسطوري لتوكيد الكابوس القائم على ترسيخ فكرة الصراع الحاد بين أفراد مجتمع الخطط والسلطة السياسية وذلك في شوارع حبرية وداخل أسوار ورقية .

وإذا دققنا الرؤية في بعض الأماكن والأشياء، نجدها غائرة في المجتمع (ميدان التحرير) وفي الأرض مما يجعلها قادرة على تلخيص تاريخ مصر والاحتفاظ بمعان وتشكيلات (ساحة حرب أكتوبر) قد تشعر للوهلة الأولى أنها تحمل إطلالة التاريخ بدوافع فنية مبهمة وصريحة أحيانا ما، سنستعرض جزءا من الخطط دون تعليق عليه، يقول الراوي بنبرة توحي بمجموعة صور الألفة تجاه الضواحي والنواحي والخلاوي، عامدا إلى إلغاء المسافة بين الراوي والكاتب مازجا السيرة الذاتية بالتمثيل المتخيل فيقول:"

> في هذه الخطط يمضي كل شيء بحسبان، بعضه خفي ومعظمه ظاهر، ألطف يا عالما بالنوايا والسرائر، لا يختلف اثنان في أمور ما انقضى بعد أن ولت الشوارع وتلاشت الأسوار، تتفق في ذلك الكتب والمراجع ، يقولون أن ما يفصل ما مضى عن الضواحي عقد كامل ... وإذا عرفنا أن كثيرين ينكرون وجود العهد الجمهوري الأول للخطط، ويشككون في العهد الجمهوري الثاني، ويدينون العهد الجمهوري الثالث، ولا يقولون إلا بالعهد الجمهوري الرابع، أما العهد الملكي للخطط فأعيد إليه الاعتبار وعد من أزهى عصور الخطط، سبحان مغير الأحوال ، لكل شيء موضع ولكل حدث أوان"[1].

1- خطط الغيطاني. الرواية ص: 247/243

إضافة إلى ذلك نجد هذا النص لصيق بهندسة المباني والعمران وكأنه تدوين للذاكرة المكانية، حيث يزخر بالممرات المتعددة وصفا وتدقيقا متعدد الدرجات والدروب، التي تضيق وتتسع وأحداث تجري في أمكنة يلعب فيها الخطاب الإيديولوجي طولا وعرضا يكشف عن منحى العلاقات، وعندما يطرق تلافيف سيرته يصرح بأن قراءاته تمتزج بتجاربه، ليتشكل اللغز في صور وانفعالات، حتى أنه في بعض المقاطع التي يستعيد فيها الملامح، يبدو أن من عرفهم عبر السطور أقوى حضورا وأوضح مما عايشهم[1].

أمكننا القول بعد قراءة النص قراءة فاحصة متأنية أن خيال الغيطاني ينجذب نحو أماكن مخصوصة لها عبق وأثر في مخيلته، فقد عمد في بعض من أجزاء النص إلى كتابتها ببند سميك مغاير لرسم المفردات الأخرى، ربما هذا لإثارة القارئ وغوايته والزج به في أحبولة الخطط، وذلك مثل في (منحى أثيل / قبو خفي/ شارعان متصلان/ الميدان الكبير، زقاق التنوخي ..) هكذا يعيد الغيطاني عالمه الحميمي" بحيث ينتفي البعد الهندسي للمكان وتتخذ صفاته طابعا ذاتيا وتختفي كل الحواجز"[2] فيتحول المكان إلى جزء من الذات.

نستنتج مما قلناه أن هاجس التجريب في هذا النص (خطط الغيطاني) بدد سؤال التجنيس، ولا شك أنه بشكله الاندماجي الكنائي والاستعاري والواقعي في فترات متقطعة، فطرائق القص فيه ستغدو أقرب إلى السيرة الشعبية، هكذا تتوالى الحكايات منها الرئيسي والفرعي، فكل حكاية تفضي إلى أخرى ويبدو الأمر تلقائيا وكأنه لا يحتكم إلى ترتيب مقصود، أو يخضع لتداعي تلقائي، ولكننا إذا

1- خطط الغيطاني. الرواية ص: 321/254.

2- حسن لشقر. الدال المكاني. كتابات معاصرة، ع 54، ص: 69.

أمعنا النظر سنجد نظاما وهميا، " يبحث لنفسه عن تسمية تناسب خانته الفارغة- المملوءة حسب ما طرحه الباحث الحبيب الدايم ربي[1].

نحسب أن جمال الغيطاني في " خططه" يدشن كتابة تعيد إلينا أدراج ألف ليلة وليلة، أو كتابة تسعى إلى سن تقليد كتابي متميز قادر على حل معادلة لها أكثر من مجهول (علاقة الذات بالتراث، مفارقة الآخر وهاجس التجريب) وفي اعتقادنا، أن المسألة أبعد غورا، فالغيطاني وجد نفسه كباقي المبدعين بين نارين، فإما أن يختار حياة فكرية حقيقية مرهونة بمشكلات وأزمات ونوافذ للنجدة، وفي هذه الحالة سيكون متسولا في حياته الفكرية من ثقافة الآخر، وإما أن يلوذ بأصالة آبائه فيما خلفوه من تراث في خزائن لا زالت محكمة الإغلاق، فلا تعود له صلة حيوية مع دنيا الفاعلية والنشاط، فيتهم بالدروشة.

وفي كالتا الحالتين يحس الكاتب بمرارة الاغتراب النفسي والإبداعي، وقد طرح شاكر النابلسي تصورا نراه أقرب لشرح هذه الوضعية في كون أن هذا الصنف من التدوين بالشكل التراثي" يجسد بحد ذاته وعلى نحو ما إشكالية حرية التعبير التي كانت سائدة في عصر السادات، والتي وصل فيها القمع الفكري والاضطهاد السياسي حدا اضطر معه مئات المفكرين والكتاب والصحافيين المصريين إلى الهجرة من مصر إلى دول الخليج وأوروبا هربا من استلاب الحريات"[2] فكانت خاتمة "الخطط" صيحات استغاثة من قبل أهل الخطط مدوية " يا أيام الكفاح عودي ... الغواث... الغواث... الغواث" [3] إعلانا عن لحظة خلاص أو ضياع،

1- الحبيب الدايم ربي. الكتابة والتناص في خطط الغيطاني. مرجع سابق، ص: 112

2- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. مرجع سابق ، ص:303

3- خطط الغيطاني. الرواية، ص: 439.

فهل يمكن اعتبار استشرافات الغيطاني صادقة، خصوصا أن الأحداث الأخيرة التي عرفتها مصر تدل على ذلك.

يواصل الغيطاني مشواره الأدبي وفي نيته تجاوز النمطية التقليدية في الكتابة السردية محاولا تقريب مجرى الكتابة بالتقاطع والتوازي مع " الحس الصوفي" من وجد وكشف وتجلي، وطبقا لهذا المنظور، ستصبح اللغة أحد طرفي التصميم النصي، تنهض على تقنيات " الاتصال والانفصال"، فهو ينقل لنا تجارب في القراءة أكثر مما يعطينا مشهدا روائيا، وقد نزع في " كتاب التجليات" إلى تطليق الواقع ولبس خرقة الحكواتي التراثي في تجربة سردية أمعنت في التخفي وأحاطت نصها بهالة من الاختلاف والتفنن في التيه والفناء.

إنه عمل أدبي يستعصي على التصنيف حيث يجمع بين خصائص الرواية، والشطح الصوفي، والسير بكافة أنواعها، ذاتية، تاريخية، دينية، وأدب الرحلة، ولعل ذلك هو ما دفع مؤلفه إلى أن يطلق عليه " كتاب" وليس رواية، –سيأتي تفصيل هذا في فصل قادم– ليجسد أفق التجريب الفني كتابة وتصورا ومخيالا، كتكسير " الزمان" و" الفضاء النصي والدلالي" وتحطيم القدسية النصية لبعض مقومات الكتابة الروائية من منظور مخصوص: أي أن النص الذي يبدو من عنوانه تقليدا كتابيا، هو في حقيقة الأمر تمردا فنيا على التقليدية التي تعني ضربا من القيود القائمة والموهومة لكتابة النصوص الروائية، فهل نحن أما م نموذج بليغ لكتابة السيرة الذاتية كما ألمحنا سابقا؟ أم أنها مغامرة الكتابة وليس كتابة المغامرة؟ أسئلة تبقى في إعادة طرحها مستمرة، وما يجب أن نشير إليه بسهم أحمر هو " التراث الصوفي الذي يتوزع في الأوعية السردية لهذا النص.

كتاب التجليات(أفق شعرية صوفية)

ابتداء من العنوان" كتاب التجليات" ينصب جمال الغيطاني شراكا حميمة ومعبرة، لكل من انفتحت ذائقته على طقوس السرد الغيطاني وكأنها رغبة في كتابة خطاب سردي لم تسبق مطالعة صنوه من حيث التشكيل السردي، حيث ينثال علينا هذا الكتاب في شكل" أسفار ثلاثة" كما اختار أن يسميها صاحبها (السفر الأول 1983) و (السفر الثاني1985) و (السفر الثالث 1986)، أكثر من ست سنوات استهلكت لإنشاء هذه المدونة والتي خرج بها الغيطاني عن مجرى الزمن بين خوف ورجاء، محاولا استنفاذ الزمن والثقة في التغلب عليه، ليتخذ بذلك الخطاب طابعا أسطوريا.

ينبغي أن أشير أولا؛ أننا أمام خطاب روائي أو كتابة إبداعية حاول من خلالها الغيطاني أن يحقق التميز عن الرواية الغربية، وكأنها بوادر هاجس التحرر من الآخر الغربي الذي نظر للخطاب السردي كثيرا وأملى المعايير الفنية والنقدية في الكتابة الروائية، وفي مقاله حول جدلية التناص مع التراث، الوارد في مجلة "عيون المقالات" أعرب عن نيته في خلق نمط سردي على مقاس عروبته وتقاليده وعاداته فيقول: " أحاول الوصول إلى خلق شيء منفرد وهذا طموح أي فنان وبالنظر إلى نشأتي وطبيعتي واهتماماتي، كان التراث العربي هو الذي أقف عليه "[1].ربما يدفعنا هذا التصريح إلى اكتشاف الكيفية التي اعتمدها في تخطيه لمسار تنظيري شاسع.

حاول الغيطاني من خلال كتاب التجليات إنشاء مفارقة سردية، وهي إدماج توشيحات صوفية في صميم الخطاب السردي على مستويات عدة منها: طريقة عرض الأحداث وتقنية إسناد الحوار المثيرة للاستغراب، وكثيرا من المواقف الروائية، وإذا أخذنا هذا المنطق كركيزة، فسنقدم كيف اتخذ الروائي هذه المغامرة

1- جمال الغيطاني. جدلية التناص. مجلة عيون المقالات.دار قرطبة، المغرب ع 02 ، 1986 ص: 184

السردية موقفا يجمع بين المتناقضات ولعلها تبدأ من خلال اختيار العنوان " كتاب التجليات"، إنه عنوان لا يحيل إلى عمل أدبي بقدر ما يعطينا انطباعا صوفيا يربطنا بنمط الكتابة عند ابن عربي في رسائله، وفي الفتوحات المكية و فصوص الحكم ، وكذلك الحال مع أجزاء الرواية السفر الأول/ السفر الثاني/ السفر الثالث، إنها فيض سردي/صوفي داخل دوامة متناقضات من دخيلاء الراوي / المؤلف.

فيما يمثل " كتاب التجليات" قطيعة سردية فهو تجربة " ذات" تعيد النظر إلى جذور هويتها الثقافية وخاصة جوانبها الفطرية، أو المنابع البكر في الطبيعة والسلوك،بعد أن تعولمت ردحا من الزمن، هكذا ينسج الغيطاني شبكة عنكبوتية لا مجال للزمن الحقيقي فيها، قصد خلق أنساق جديدة من أجل تواصل الذات مع الآخر حتى وإن تبددت الأنساق فإن الإشارات الصوفية ومدارج السرد قريبة من نمط الرؤية والكتابة يقول الراوي:

" رجعت بعد فراق للأهل والوطن بعد أن قطعت اليباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية ....فعكفت ودونت لعلي آتي مما رأيت بقبس أحيانا وضحت وأحيانا فصلت وأحيانا رمزت ولوحت .... كدت أنتهي من الكتابة خطر لي خاطر أن أفرغ يدي من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتي على التدقيق ... فمزقت كل ما دونت"[1].

يذكر فيصل دراج تحت عنوان " جمالية الكتابة وانحلال الشكل الروائي" ما يلي : "حين كتب الغيطاني التجليات، كان يتوق إلى نص صوفي خاص به، ويحاكي نصا

1- جمال الغيطاني. كتاب التجليات،الأسفار الثلاثة.دار الشروق،القاهرة، ط2، 2005 ص: 06/05

صوفيا غائبا وكانت روح ابن عربي الذي احتفت به صفحات الكتاب الأولى تخفق في سطور الغيطاني وفي ذاكرته المؤرقة "[1]. ولقد رمينا حصاتنا المتواضعة في أعماق التجليات المتخثرة والمدهشة كالكشف الصوفي، محاولين استخراج تمظهرات الآخر داخل مستويات الشطحات الكتابية، وأول محطة تستدعينا للوقوف عندها هي هذه المقولة :

"عكفت على إعادة تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب وأرباب المجاهدات"[2]

هذا المقطع السردي، يلخص كليا خصوصية هذا الخطاب الأدبي بوصفه نظاما علاماتيا يفرض مخططا لتفكيكه، ذلك أنه منذ البداية يعلن استغلاقه في وجه القارئ مما يجعله عصيا عن الفهم، وقد يكون الغيطاني صائبا في ملاحظته هذه ما دام أنه وظف مصطلحات صوفية مثل (التجليات/ الأسفار/ المواقف/ الأحوال/ المقامات/ الرؤى / الوصل/ الفصل/......) وهذه طبعا من معجم الخطاب الصوفي، والتي لا يمكن وضعها في قوالب عقلية أو تفرض بطريقة منطقية لأنها مبنية على مفارقات ووليدة أحوال وأذواق لمشايخ عرفوا بتغلغلهم في التصوف.

لا يسعنا في هذا المضمار إلا أن نقدم لهذا العنوان " كتاب التجليات" ففي تضاعيفه المرجعية والمعجمية وإن بطرف خفي أبعاد صوفية، فقد كتب ابن عربي " كتاب التجليات"[3] سابقا. أما الغيطاني فاختياره لهذا العنوان لا يعدو أن يكون

1- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية . مرجع سابق، ص: 243

2- التجليات ص: 07

3- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي، كتاب التجليات، دار صادر،بيروت، ط 01،1997ص: 414

استلهاما من ابن عربي من منظور نظرية التناص، ثم مكث يحاكي محتوى النصوص بإضافات سردية لبلوغ درجة الكتابة الصوفية، وليس هذا التأويل ببعيد عما أشار إليه فيصل دراج في المقولة المذكورة سابقا.

بنـــية العنـــــوان:

ولقد اخترنا أن تكون بدايتنا من العنوان الذي هو من منظور بعض محللي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل للنص، ومما هو في صلب تفكيري واعتقادي أن " كتاب التجليات" بكل ما تمارسه علينا لفظة " كتاب" بقدسيتها من صنف العناوين الموضوعاتية (THEMATIQUE) التي تحقق حضورها كعتبة نصية تجذب القارئ نحو موضوعات مختزلة، نلمسها علنا في فهرس هذا الكتاب مقسمة إلى (أسفار/أحوال/ مواقف) حتى وإن كان هذا العنوان يتقدم النص ويؤشر على احتمالات متعددة، تقول أمنة بلعلى:" لفظة كتاب" كلمة متداولة في معظم عناوين المتصوفة ككتاب المواقف والمخاطبات للنفري وكتاب الإشارات الإلهية للتوحيدي، توحي بنوع من الاحترام الذي لابد أن يعزى إلى مضمون الكتاب، لما لهذه اللفظة من مكانة مهمة في الوجدان العربي "[1] ومثل هذا العنوان قد يكون ضربا من الصفاء الشفاف الذي يتعلق بلفظة " التجلي" التي لا أراها إلا عنصرا مهيمنا ميز العمل الفني في أفق ينشد إلى عوالم التصوف، ولو شئنا الاحتكام إلى مدلول هذه اللفظة فإنه يأتي في رسائل ابن عربي كالتالي، التجلي:" هو ما يتكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[2]

لقد أشرنا سابقا أن" كتاب التجليات" هو مصنف لابن عربي تضمن بين دفتيه بضع ومائة تجل بقليل من الإيماء والإيجاز، دون إسهاب أو تصريح، ولا يهمنا من

1-آمنة بلعلى. تحليل الخطاب الصوفي . في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف،الجزائر.ط 1 2002، ص: 256

2- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي. مرجع سابق، ص: 534

هذا المصنف غير أوجه الصيغ الصوفية التي استقاها الغيطاني منه من منظور التناص، فعناوين التجليات الداخلية مثلا، على الرغم من أنها تحافظ على الكلمة المفتاح "التجلي" لكنها تجيء إنجازا لمواضيع سردية من أنسجة الراوي حصرا لتناسب الموقف والحال وهنا سنسوق بعض الأمثلة " تجلي الفراق، تجل ساطع، تجلي التمام، تجلي المحاولة، تجلي الكدد ، تجلي الأرض والزمان المتغير، تجل غامض، تجلي الحزن، تجلي الشهيد، التجليات الديوانية، تجليات الأسفار، ...."[1] ، فإنها بلا ريب عناوين ذات وظائف متعددة مرتبطة بأفق النص وخوالج السرد، تهيئ المتلقي لموضوعات منصهرة في توتر من نوع ما، وهو في هذا يتناص مع ابن عربي كما ذكرنا سلفا .

إننا أمام كتاب ضخم أوشكت صفحاته أن تعانق الألف عددا، استخدم صاحبه نمطا سرديا على شاكلة عوالم النثر القديم، إذ يمارس فيه شغبه الإبداعي والثقافي بدافع الاختلاف وليظهر العلاقة الجدلية بين الكتابة الروائية محاكاة للآخر، والتجريب الروائي محاولا توظيف التراث وتوسيع إطار الكتابة لتحقيق هذا "الاختلاف"، في أفق المتصوفة وهو يصارع أشباح الواقع الذي يتخبط في شراكه، ومن الملاحظ أن الراوي يمتلك أقصى درجة من البوح وحرارة الصدق في منظورنا لتنمية حس الاعتراف لديه عبر الشطحات السردية، فقد ألفينا العوالم الروائية لـــ " التجليات" لا تنفصل عن فضاء المتصوفة، فيتم المزج على مستوى درجات التلقي بين السرد والتجلي والتداعي فيتوهج الخطاب بمدارات ذوقية وبكتابات طليقة تتضمن مبادرة سردية خارقة للمألوف تجمع بين " تجربة لغوية،وحوار مع الزمن، وشكلا من السيرة الذاتية، إذ الذات مرجع يحتكر الكلام ويحدد اللغة وينظم

1- كتاب التجليات، ص: 05/ 06

الحكايات"[1] ولكن الاهتمام بهذا الخطاب لم تكن مهمة سهلة لما يطرحه من تحد لا بحجمه فحسب، بل طريقة بنائه وتصنيفه، وتعتيق لغته، التي لم تعهدها الكتابة الروائية العربية الحديثة، إنها محاولة كتلك التي ألفناها مع كبار المتصوفة في عصور خلت مع " الحلاج، النفري، ابن عربي ، الجنيد" .

بيد أن ما ينبغي التأكيد عليه في برهة القول أولا، أننا أمام خطاب روائي أو كتابة إبداعية لا تمت إلى الخطاب الصوفي بوصفه معتقدا دينيا بصلة، بل هي كتابة استعانت بالجانب الروحي من الخطاب الصوفي بقاموسه اللغوي المتميز في قالب روائي، بمعنى أن الغيطاني لا يؤسس لنظرية صوفية بقد ما يعيش حالات وجد يغلب عليها الفيض والشطح إنه كالمريد المتدرج في مراتب التصوف، يقول الراوي:

> " أعرف أن الكثيرين من أصحاب الرؤى وعلامات الطريق الكمل، لم يصلوا إلى ما وصلت إليه، ولم يختصوا بما خصصت به من الفرصة وصفاء الجلوة، فمنهم من تحول إلى غمامة، إلى ندى، إلى ظل شمس، إلى جذع نخلة، إلى ثمر على أطراف غصن، إلى حصى، إلى نجم مارق، إلى صوت تائه في البرية، إلى أنثى، إلى أبيه، إلى صاحبه، من منهم تحول مثلي وتقلب ؟ ربما عرف الواحد منهم شيئا من هذا لكنني عرفت هذا كله"[2]

ما سقت هذا المقطع السردي، إلا لكي ألفت النظر إلى أنه نوع من المكاشفة تتعلق أساسا بالراوي وتخصه، وهي رفع الحجاب عن الناظر ليرى ما لا يراه الناس العاديون، وهي تدخل في الاستيهام وتكون على شاكلة حلم في النوم كما يصرح

1-فيصل دراج.نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق، ص: 240

2-التجليات، ص: 374

الراوي في الأسفار الثلاثة للتجليات، ولأن التجلي هو ما يتكشف للقلوب من أنوار الغيوب، سيكون حريا بنا اكتشاف التمظهرات التي ساقها الراوي في القول السابق.

ليس ثمة من موضوع جوهري (تيمة) لم يتطرق إليه "كتاب التجليات" ولو بجملة عابرة أو خاطفة سريعة، مثل(الموت، المرأة، السياسة، الكتابة، التصوف، الثورة، الفقر، الصراع العربي الإسرائيلي.....) وغيرها كثير مما يباغت المتلقي بين سفر ومقام وحال، ولكن هذه (التيمات) تظل في دائرة الالتباس والغموض ولا تدخل في يقين نهائي، وإن الحلم هو من يصنعها، لكن بخلطة عجائبية تجمع بين المبهم والمستغلق في النص سنسوق في كثر من الأحيان نتفات سردية كبرهان على ما نحن بصدد دراسته يقول الراوي

:" فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي أستعيد واسترجع.... صرت متحركا وساكنا... فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني، ولم تكن هجرتي إلا مني وفي وإلي.... رجعت فهان علي أن يتلاشى كل ما رأيت، فعكفت ودونت، لعلي آتي مما رأيت بقبس، أحيانا وضحت وأحيانا فصلت وأحيانا رمزت ولوحت، سترت وما أفصحت..."[1]

هكذا انطلق الغيطاني يدون " كتاب التجليات" وعلى الأرجح أنه أخذ على حين غرة وفوجئ بفيض الكلام، فانساق مع حركته بنشوة عارمة، وأمام هذا التصوير الغريب للكلام تبرز الأسئلة التالية: هل خطورة التجريب الروائي دفعت بـــ(ج الغيطاني) لأن يتوسل شفرة لغوية صوفية جمالية غاية في الالتباس، حتى ليبدو

1- التجليات، ص: 06/05

الخطاب معها محجوبا وعصيا على القراءة العادية ؟ أم أن ضياع الذات –داخل مجتمع المؤسسات والعلاقات – هي التبرير الوحيد لهذا الملفوظ" لم تكن هجرتي إلا مني وفي وإلي" والواضح أنه لم يكن لهذه المغامرة الروائية أن تخرج إلى الساحة الأدبية والإبداعية .بمثل هذه الصورة الفنية أو الحالة الطوباوية، لولا أن شيئا ما بدأ بالتقوض داخل بنية مجتمع كامل.

وقد تتعلق خصوصية هذا المتن الروائي بما يصطلح عليه بـــ " هاجس التجريب الروائي" فما أنجزه الغيطاني من قصص وروايات (غير قابل للتصنيفات المتعارف عليها)، يشكل تراكما خصبا في عالم الرواية" وذلك في متوالية من التناقضات تعلن عن طموح الغيطاني الكبير وعن الأسئلة الشائكة التي يواجهها"[1] إلا أن هناك محاذير منهجية تقف في وجه أي باحث يتعامل مع نصوص الغيطاني، لأن صاحبها ينأى عن الدروب المألوفة ويتشبث بتلابيب اللامرئي المجرد الذي يخاطب الروح ويوغل في زمن غير الزمن الذي يحوينا،جاعلا هذا النموذج من الكتابة" اقتراحا روائيا تجريبيا فضيلته الكبرى تجربته المدهشة، يواجه حداثة وافدة مرفوضة حيث يبتعد هذا النص الذي تزيد صفحاته عن ثمانمائة عن عوالم (كافكا وفوكنر ودوس باسوس) و ألوان الواقعية ويذهب إلى فضاء ابن عربي ، إذ اللغة رحيل عن اللغة وإن الكلمات عاطرة شديدة الخضرة"[2] وكأنها تسبح في نهر متدفق بإشارات صوفية هي من السرد، لكنها عن نواميسه أبعد ما تكون سواء من حيث تعبيقها المتكون بالفعل والمحتمل أيضا.

إنها أسفار ثلاثة تلتحف بوشاح صوفي، لتكون باكورة تحمل عشق صاحبها لأسلوب مخصوص في الكتابة كما حدده أرسطو منذ كتابه " فن الشعر" باعتباره "

1- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق،ص: 240

2- ن،م،س، ص: 239

ما يمكن أن يكون" فهذا الخطاب ينهض على إرث إشراقي يتخلل معماره اللغوي وفضاءاته الحكائية وشخوصه وكل ما يؤسس لخصوصيته المنحوتة بدقة تضاهي تماهي أسلوب صاحبها بأسلوب ابن عربي في مصنفه " الفتوحات المكية".

وإذا كانت كل تجربة سردية تسعى نحو التميز والخصوصية، فإن خطاب التجليات يمثل تجربة مثيرة وفائقة تتموقع في مسار الأسفار لتتضمن انتقالات وتحويلات وتفاعلات بلورت وغذت البنية التخيلية والعجائبية لتنتج عناصر هي " الرحلة" و" السرد" و" الوصف" معايير كهذه هي عدة الراوي لالتقاط اللامعقول وإهمال بعض التفاصيل لحبك رؤية انطباعية تسائل الموروث في تلك المنطقة المجازية التي تكمن خارج الواقع الحرفي المباشر لتنشيط المخيلة وأسطرة التاريخ.

توحي العتبات بأن " نص التجليات" رواية نسجها الظاهر سبعة عشر فصلا جزئ بعضها إلى تفريعات صغرى بين " مقامات" في السفر الأول و " مواقف" في السفر الثاني" و" أحوالا" في السفر الثالث، وهي لا تختلف في مضمونها، فثمة تعاقب دائم بين المشاعر والأفكار لتكشف عن رحلة طويلة ممتدة بين زمن حقيقي وآخر أسطوري، وفي هذا الصدد يقول فيصل دراج:" رحل الغيطاني إلى أقاليم الماضي، فقرأ أسئلته وتنفس هواء هكذا، كما لو كان قد استوطن زمنا أبصرته الروح ولم تر منه العين إلا ما رأت ولم يكن " جمال" يعشق ما لم يره إلا بقدر ما كان ينكر ما رأى ولم يكن يهجس بما رحل إلا بقدر ما كان يغترب عن زمن رحل عنه اليقين وحلت عليه الهزيمة"[1]،كل هذا من خلال التبئير الذي يصنع احتفالية خاصة بمرئياته حيث يوجه النظر، يرصد، يلتقط التفاصيل ويستكشف ويخترق سجف

1 - ن،م،س، ص: 229

اللامرئي ويمثله في فضاء الحلم والعجيب، ليرفع الحجب والمغاليق عن المستقرات الدلالية والتعبيرية لهذا النظام التركيبي.

وهذا يثير قضية أساسية تضع هذه التجربة السردية في مقام الخصوصية الفذة التي تضرب بجذورها في تربة الثقافة العربية، فنحن أمام شكل جديد من الكتابة أشبه في تكوينه بالفسيفساء (فسيفساء الكتابة)[1] فهي مقطوعات سردية لكل منها قيمة في ذاتها، ولكنها مع غيرها تشكل أيضا صورة كلية متجانسة، في تفاصيلها وكأن الغيطاني استعان بخبرته كمتخصص في نقوش السجاد الإيراني[2] وتصاميمه، متخذا من التشكيلات والانحناءات والانعطافات تقنية سردية تنفتح على ألوان الطيف.

وعلى ضوء هذه الإشارات الأولية تحدث الكتابة تحولات في بنية الرواية تكاد لا تنتهي، فثمة فيض من صور تتوالد وتتناسل تلغي بعضها بعضا ولا يمكن إدراكها إلا في قفص الكتابة، والكتابة متأرجحة، متعثرة زئبقية وغامضة، ومن الأنماط الكتابية التي انشغلنا بموضوعها وتراجع فيها الاهتمام بالشكل، الكتابة بآلية المعراج.

الكتابة بآلية المعراج:

الملفت أن جمال الغيطاني ينطلق من تقنية " المعراج" مستثمرا ترجرج الكلمات فروايته " التجليات" ذاكرة أولا ثم رحلة معراجية، ثم أفق تجريب افتراضي ، ولا نقصد بهذه " الكتابة" التأملات الصوفية المبثوثة في الخطاب ولا استثماره للمعراج

1- سعيد توفيق. عالم الغيطاني، قراءة في دفاتر التدوين. دار العين، القاهرة، ط1، 2008، ص: 13

2- حوار مع جمال الغيطاني في حصة " زيارة خاصة" يوم 2008/10/26 ، قناة الجزيرة الفضائية، www. Aljazeera.net

في الجواب عن بعض الحقائق التاريخية، على نحو ما جاء في نصه السابق " الزيني بركات" من خلال استثماره قناع التاريخ لإعادة قراءته، وإنما نقصد بها الكتابة التي تحول فيها المعراج إلى تجربة ذاتية، وانشغل فيها بوصفها عنصرا من عناصر البناء النصي والدلالي، وتقنية سردية تجترح الأعاجيب، حتى أننا سلمنا بقدرتها على كتابة الخيال والاقتراب من الحس الاشراقي، في أهم جوانبه" الجانب الأنطولوجي، الذي يشرح ماهية الوجود*،والابستمولوجي الذي يشرح ماهية المعرفة والسيكولوجي الذي يشرح ماهية النفس"[1]، وإن كان الجانب الأول هو الغالب متمثلا في فكرة " التجلي" لاستبطان الذات وفهمها.

فالغيطاني قد سعى في هذا المؤلف استثمار حادثة الإسراء والمعراج فنيا، لابتداع شكل كتابي أشبه برسالة الغفران، أو الكوميديا الإلهية، حيث تنهار العبارات والمفردات تفقد دلالتها، الومضات تمضي مثل سحابة صيف، التاريخ يغلق فهمه، الأشياء تتطور في غموض هويتها،وتصبح الرواية عندئذ نسيجا من الصواعق المعدة للتفجير" في فضاء واسع للتأمل فيما كان، وما هوكائن، واستشراف المستقبل على ما سيكون"[2]،ولعل أبرز ملامح الخروج من الشكل التقليدي للرواية، يتجلى في تحطيم وتيرة السرد، واتخاذ أكثر من بؤرة سردية للقص، وأكثر من زاوية للنظر، وتوليد الكثير من الوحدات الحكائية من داخل حكاية الإطار، ولقد منحه" التجلي" فضاء واسعا للتأمل والتنقل في الزمان والمكان.

---

*- يقول ميلان كونديرا " لا تفحص الرواية الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل هو حقل الإمكانيات الإنسانية، كل ما يمكن للإنسان أن يصيره ، كما هو قادر عليه" ينظر مجلة العرب والفكر العالمي ، ع 16/15، 1996، ص: 20

1- سمية محمد عبد الحميد. التراث الصوفي في القص المعاصر. أطروحة دكتوراه، إشراف: صلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 2004 ص: 70

من المهم ولو بكيفية تقريبية موضعة نمط المفارقة الزمنية الذي تتضمنه بداية الرواية، في إشارة إلى عودة الراوي من رحلته المعراجية فيقول:

" فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما ، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي استعيد واسترجع ... عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة وأنعم علي مولاي بالرفقة، بعد أن علمني بعضا مما لا اعلم"[1].

وعلى هذا يمكننا أن نفهم أنها عملية استرجاع لحدث سبق عملية الحكي، وقياما على هذا تعطينا الباحثة " ناهضة ستار" أداتين لقراءة هذا الصنف من الحكاية على النحو الأتي:

بنية الاستهلال في القصص الاسترجاعي على ضربين من حيث الدلالي:

1. **دلالة استرجاعية**: أي محاولة استعادة تلذذ، وجلب اطمئنان واجترار لما تم تلقيه تلقيا واعيا بالقراءة أو الدرس أو الخبرة التجريبية.
2. **دلالة استباقية**: فقد ينظر إلى الرؤى والأحلام – ما صدق منها- بوصفها تنبؤات واستشرافا لما سيأتي من الأحداث والمقدرات وخاصة المصير الأخروي"[2].

وعودا إلى موضوع هذا العنصر (آلية المعراج) واستنادا إلى الدلالات المذكورة آنفا، سيكون " زمن التجليات" زمنا صوفيا عجائبيا ينفصل فيه الراوي عن زمانه الإنساني بأبعاده المختلفة على نحو مؤقت، في انخطاف يبلغ مرتبة الكشف الصوفي، فقد اتخذ بطل التجليات صورة غير صورته وهيئة مغايرة لهيئته ودفع به إلى زمن غير زمنه، إنه زمن يمكن أن يطلق عليه(زمن عجائبي) تتجاور فيه الأزمنة، هذا هو

1- التجليات. الرواية، ص: 05

2- ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي.منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 101.

الخيط الدقيق الذي يشد الرواية، وقد يتوجب كشف مشاهد الأسفار في أفق التأمل والكتابة، وسنحاول من جانبنا تلخيص ووصف جوهر هذا النص:

بنية الأحـــــداث في كتاب التجليات

1/ **السفر الأول**: يبدأ بالحكاية الإطار التي تمثل جوهر المعاناة، يقدمها الغيطاني تحت عنوان " تجليات الفراق" حيث يلتقي الراوي بأبيه بعد أمد من الفراق ليطمئن عليه في عالم الأموات، ثم بعبد الناصر الذي يخرج إلى الدنيا قادما من عصور خلت وهنا يستغل الراوي هذا التجلي لإعطاء الطابع الدرامي لخروج عبد الناصر مستنكرا سياسة التطبيع مع الكيان الصهيوني، وهو يؤثر الأسئلة على الأجوبة، ثم يلاحق بكل الذرائع والمناورات لمحاكمته على مواقف من تاريخ حكمه.

وفي التجليات الديوانية يلتقي بالسيدة " زينب" لتضربه على ناصيته فيصير بصره حديدا وتعده بتجلي بعضا من الأحداث بمرافقة " الإمام الحسين" ثم بالشيخ محي الدين بن عربي ويتحرر الراوي من أسوار العزلة ليبدأ رحلته الرمزية مع تجليات الأسفار فتتجلى له لحظات ميلاد والده، ثم عبد الناصر ثم جده ثم ابنه في طرفة عين وتكلمه الجمادات، وفي أسفار الغربة تتجلى معاناة والده منذ طفولته ويجتاز مراحل حياته وهنا يقترب السرد من الأحداث السياسية الساخنة مثل إتفاقية السلام وسياسة التطبيع مع العدو الإسرائيلي، وخيانة عهد الشهداء وشرفهم وأحيانا يخرج الراوي من صمته ليردد أسئلة يصوغ من خلالها مستجدات التاريخ، فيمحو الزوايا المظلمة من بعض مشاهدات (عصر الحسين) و(عهد عبد الناصر) لكنه يستمر يترف كآبة.

وفي المواقف تتجلى له كربلاء وأزمة العطش ومعاناة الحسين الذي يصبح أب الراوي واحدا من جنده المقاتلين، وفي حوار غريب يتطور أمامنا يكون الراوي قد

اجتاز صحراء كربلاء ليشدد من خلال طوافه في الماضي والعطش والدم والتاريخ يعيد نفسه فيحشر من جديد " عبد الناصر" وشهداءه و" السادات" وأنصار التطبيع ومقاولي الانفتاح، والعدو الإسرائيلي في نافذة سرابية تعلن عن أهوالها ومتاهاتها، ثم مع لذة تعقيد الجو الروائي الذي لا يمكن أن يحشر في قاعدة من خلال الإكثار من الأحداث السياسية الساخنة ينقل إلينا الراوي " حادثة المنصة (قتل السادات) ويجعل من قاتله "خالد" نجما ساطعا في السماء ورمزا للخلاص والثورة وتختم المواقف بحادثة تقدم والد الراوي لخطبة أمه وهنا يكون السفر الأول قد ترددت وتيرة سرده بين الحدة و الهدوء بدون حد أو نقطة نهاية .

2/ **السفر الثـــاني**: يبتدئ بمدرج تليه ستة مقامات رآها الراوي بصحبة دليله "ابن عربي" منها مقام الاغتراب وفي هذا السياق الراوي يصغي إلى وحدته فيصورها ويمسرحها، إذ يمارس بالكلمات نوعا من التشريح للإنسان على مستوى الضمير والحذف، من ذلك معرفة الآخر الذي يسكن الذات، فتراه قد حل في جسد شخص آخر بين والدين جديدين وأم موظفة وأب مسافر، لذلك يضج هذا المقام بتأملات في الوجود والزمان بحثا عن سعادة ضائعة، كما عن الأسباب العميقة التي تؤدي إلى الوحدة والعزلة وموت الضمير، يقول الراوي:"كان ممكنا ألا أبوح بشقاي فالكتمان من طبعي لولا أني أمرت بالإفشاء والعلن، لذا أشهدكم يا أحبائي جنبكم خالقي ما عانيت"[1].

ثم يأتي مقام الضنا يصور فيه موقف الذلة والحاجة والضياع والوحدة، وهو طيف يتبع والديه في رحلتهما الشاقة، وقد اطلع في هذا المقام على جهات متفرقة وجزئيات من نشأته الأولى لم يدرك كنهها وطبيعتها، وفي مقام القربى يسلك طريقا نحو ميدان نوراني ويسمع هاتفا يخاطبه فلم يدرك كنهه" إنك ناقص" وبعد

1- التجليات. الرواية، ص: 259

محاولته للاستمرار في التجلي يفتح له الباب وتصبح كينونته غسقية ويتحول إلى لبنه من نور في جدار بعد أن كان جسدا مفصول الرأس في مسالك الغربة، ثم يأتي مقام الحزن ويقترب ابن عربي ويمد يده إلى السور لينتزعه فيعود البطل إلى تشكيلته الناقصة (رأسا بلا بدن)، ليستعد للولوج صوب الملكوت الأعلى وتأتي حادثة غسل القلب ليصبح شفافا، وفي مقام الجوى يطلع على لحظات موت أبيه بعد أن يخترق جسده متحسسا سكون الأعضاء بالتوالي ومتأملا لحظات الرعشة الأخيرة، وكان قد حرم هذه اللحظات في الزمن الحقيقي ثم ينتهي السفر الثاني بلحظة جذرية تعيده إلى الديوان في زيارة ثانية بلا وسيط، حيث يحكم عليه من قبل أعضائه بعدم السماح له بالعودة إلى صفته البشرية لأنه كشف له أسرارا ممنوعة.

3/السفر الثالـــث:

يحتوي على مفتتح وأربعة أحوال، ففي المفتتح يمهد الراوي أنه سيخترق الحجب بين دنيا الناس وبين المطلق، فيحل في جسد شخص مجهول، ويتتبع باهتمام لب الاغتراب وعين الافتراق عبر السفر في الحجب النورانية، وفي حال الوداد يتشعب الدرب إلى رقائق بوسعها تلخيص التحليق صوب الملكوت، حيث يرى ضريح "الإمام الحسين" في العصرين الفاطمي والمملوكي والحديث.

وفي حال الفوت يرى اعتقاله ومصادرة كتبه ومعاناة أهوال الزنزانة، وفيها يعيد ترميم شظايا الذكريات عن الثورة ولا يتوقف عن اجتراح أقنعة عبر محطات صوفية تحرك الشجن وتأجج الحنين على والدته ثم أطياف الأنثى " لور" و" إليزابيث" وفي حال الجهات الأربع يدنو ويقارب على اختتام الطريق، فيتطرق إلى شخصيات خارقة يطلق عليها صفة " الدراويش" وتصرفاتهم التي لا تحتكم إلى المنطق و العقل، وفي حال الوداع يبدو أنه غرق غرقا كبيرا ومستمرا في هذا الحال من الظاهر إلى الباطن، يشير إلى أمل يائس ويخرج بحقيقة مفادها أن الموت مصير

حتمي لكل كائن حي وهو يرى احتضار أمه حسا ومشاهدة لكن عند رحيلها، يدخل في عزلة قاتمة يسعى إلى استنطاقها لفهم بياض ذاكرته وعتمة مجهولة الطالع من الوجد والألم، والذاكرة هنا في هذا القصد هي القلب ، وهذا هو الذي سنتكلم عنه بين ثنائية الذات والآخر في غربة لا تنتهي إلا بانتهاء الصفحات.

" كتاب التجليات" شأنه شأن الروايات التي تتخذ من جدلية الوجود والعدم موضوعا مناسبا، أو " تيمة" الحياة والموت والانبعاث والحياة الأخرى وسلسلة من المحاولات للخروج عن إطار الزمان والمكان، وهذه رؤية فنية تسمح بتشابك اللحظات والصور حتى تصبح في بعض الأحيان استرجاعات بعيدة تستحق العنوان الذي تحمله " التجليات (Transfiguration). وأول ما يلفت النظر في هذه الرواية أنها أخذت سمت " حادثة الإسراء والمعراج" في التماثل والوصول إلى الجوهر وتفسير اغتراب الإنسان في عالم لا تدركه الأبصار بغية التئام الذات المنشطرة والتصالح مع النفس، أو لنقل إنها رواية حملت من تنهدات " الزمن الضائع الكثير في ضوء ما عبر عنه روائيون عالميون" أن مجرى كتابة الرواية يشبه مجرى الحياة"[1] .

وقد رأينا لمزيد من التبسيط ألا نفصل أحيانا بين مكونات الحكاية وعناصر الخطاب"[2]وقد تبدو أن الرحلة المعراجية في التجليات نظام خارق لسنن الرواية وأنماط الكتابة المختلفة، لكن هذا لا ينفي أنها تتشكل وفق مستويين متباينين نوعيا متكاملين وظيفيا" فالرحلة حكاية وخطاب"[3]، فهي حكاية لأنها تعرض وقائع وأحداثا أنجزتها شخصيات محكومة بالمكان والزمان واقعين كانا أم عجيبين، وهي

1- محمد جاسم الموسوي. الإنسان في الرجع البعيد. الفكر العربي المعاصر، ع 19/18، ص: 227

2- الحكاية إذا مكون مادي والخطاب مكون مجرد، غير أنهما عنصران يستويان في القيمة الفنية، فالحكاية خلق، و الخطاب تشكيل فني . ينظر Gerard . Genette . Figures ///, p : 71/73

3- عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح. أدبية الرحلة في رسالة الغفران. دار محمد علي للنشر، تونس، ط 2، 2008، ص:08

خطاب لأن لها ساردا يحكيها ومتقبلا حقيقيا أو مفترضا يتلقاها، وسنحاول أن نقدم رؤية لهذه الرحلة في ظاهرها النصي.

النـــص- الرحـــلة:

تنبجس ملامح الرحلة منذ بدايات الحكي في النص وتتفرع إلى رحلتين، الأولى واقعية مادية تبدأ بجولة في الزمن الماضي تتضمن قسطا من السرد التاريخي، وأخرى في العوالم الغيبية تتضمن قسطا من الكشف الصوفي وفي كل منهما يواجه الراوي نفسه يتكلم ويصغي إلى ذاته،- فهو متكلم ومستمع- وهو الشيخ وهو المريد، يقول الراوي:" رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب، العاشق والمعشوق"[1] فهو من يرحل مع كل نفس ويقطع المسافات السحيقة إلى مدن وجزر والأطلال الموغلة في القدم، ولا يحمل معه إلا تهويماته المتعلقة بأماكن مخصوصة و أشخاص التقاهم في السطور و لم يلتق بهم في الحقيقة، لكنه يمنحهم كيانا من نسيج السرد، فهل كانت رحلة الغيطاني في التجليات استيراتيجية روحية أم كتابية؟

لا يخلو الجواب عن هذا السؤال من مجازفة لأن تطويق دلالاته يستوجب الرجوع إلى " النص" فيما يقدمه من إشارات مسعفة، يقول الراوي:"

> "رأيت شيخي محي الدين بن عربي يقبض على قلبي في كفه اليمنى ،يفك المنديل المنسوج من الضوء الغروبي والموشى بظلال النجوم،يبسط راحته فيفك أسره، يسعى قلبي ، نعم يمشي قلبي أنا المنتزع من وطنه الذي هو صدري، هاهو ذا يسعى ثم يسجد على مرأى مني أمام الديوان كله،يستدير تجاه مولاي الحسين، يختار وجهته بمنأى عني ، فأنا التابع وهو المتبوع، يتناوله مولاي الحسين بيديه يرفعه ويتأمله يهمس إليه بما أجهل

1- التجليات. الرواية ص: 05

يسلمه إلى شقيقته الطاهرة النورانية رئيسة الديوان تطيل النظر تمسك جنبيه تباعد بينهما ينقسم إلى قسمين موصولين برقيقة واهية فينفصل ويتصل، هنا تناولت رئيسة الديوان قلبي كالوليد وعلى مهل غسلته في وعاء الحنين ثم غمسته في وعاء الشوق ثم الآمال ثم الرجاء ثم بللته بالرضا والصبر الجميل، ثم جمعت أحزاني التي فاضت واستخلصت لبها ثم غسلت هذا كله في الشفق الوردي وهذا هو جوهر وجودي وخلاصة سري الذي لم يطلع عليه مخلوق"[1].

وأقرب تأويل في نظرنا لهذا المقطع السردي، أنه يستثمر " واقعة شق الصدر" للنبي محمد (ﷺ) عندما كان في بني سعد، وهنا يبرز دخول نصوص أخرى في فضاء نص التجليات من خلال الاستدعاء التراثي كـــ (رسالة الغفران للمعري) أو التناص بأشكاله، ونكتفي بالتمثيل لذلك بإشارة من " باب العقل والأهبة للإسراء" من كتاب (الإسرا إلى مقام الأسرى) لابن عري والذي يقول فيه" فبينما أنا نائم وسر وجودي متهجد قائم جاءني رسول التوفيق ليهديني سواء الطريق، ومعه براق الإخلاص ،عليه لبد الفوز ولجام الإخلاص فكشف عن سقف محلي وأخذ في نقضي وحلي، وشق صدري بسكين السكينة وقيل لي تأهب لارتقاء الرتبة المكينة وأخرج قلبي في منديل، لآمن من التبديل، وألقي في طست الرضا بموارد القضا ورمى منه حظ الشيطان وغسل بماء " إن عبادي ليس لك عليهم سلطان" ثم حشي بحكم التوحيد "[2] .

1- التجليات. الرواية ص: 275/273

2- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي. دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص: 177

وقد حظي المعراج من دون الإسراء بنصيب وافر من اهتمام المتصوفة خاصة، لأنهم رأوا فيه تجسيدا لمقولاتهم في سلوك الروح إلى بارئها عبر مقامات مخصوصة" ولعل ما يفسر استعمال كلمة معراج في عنونة عدد من الكتب التي لا تعنى بالمعراج الحسي مثل (معراج السالكين) للغزالي،و(معراج القلوب إلى حضرات الغيوب) لمحمد مهدي الصيادي المعروف بالرواس "[1] ويمكن الحديث أيضا عن استفادة بعض الفلاسفة والأدباء من قصص المعراج الذي نما نموا واسعا على مر العصور، وتدرج تدرجا متفاوتا من آية قرآنية[2]، إلى أحاديث وردت عن الرسول (ص) إلى تشكيلات أدبية تخيلية.

وإذا عدنا إلى الأنواع الأدبية التي استثمرت حادثة الإسراء والمعراج فنيا نجد منجزات شعرية ونثرية، تدخل في هذا الإطار، إلا أن المحتوى والجزئيات والتفاصيل

متنوعة ومختلفة،مثل(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، (404هـ/1013م)[*] التي تصور رحلة إلى وادي الشعر تجشم عناءها أبا عامر ليلتقي بتوابع الشعراء والكتاب، وينال منهم إجازة النظم والخطابة وكان قد صنفها للرد على خصومه وحساده الذين لقي منهم عنتا وضيما وأذية، فانبرى يواقعهم ويناضلهم وينتقص أدبهم ويبسط آراءه في المنظوم والمنثور والفن والجمال، متخذا بذلك تابع له جني اسمه " زهير بن نمير" فكان يتصور له على هيئة جواد

1- لؤي علي خليل. عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب. دار التكوين، دمشق،(د.ط) 2007، ص: 20

2- سورة الإسراء، الآية (01) وسورة النجم الآيات(05-18)

*- يذكر بطرس البستاني في تحقيقه لرسالة التوابع والزوابع، أنه ليس في أخبار ابن شهيد ذكر للسنة التي وضع فيها رسالته، غير أن المستشرق " بروكلمان" يزعم أنها صنفت قبل رسالة الغفران بعشرين سنة ومعلوم أن أبا العلاء المعري ألف رسالة الغفران أثناء عزلته سنة 424هـ/ 1032م ينظر رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني ، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص: 67.

ويطير به متنقلا بين شعراء العهد الجاهلي والعباسي، إنها رحلة أدبية خيالية تناقش قضايا الشعر والنثر دون التقيد بالأزمنة والأمكنة في العالم الأرضي[1].

أما رسالة الغفران للمعري فإن تميزها عن " رسالة التوابع والزوابع" طفيف، فهي تتخذ من المعراج نموذجا، احتذاه المعري، واستعار إطاره وتركيبه ليطرح من خلالهما نقده الفكري والديني والأدبي والاجتماعي[2]، إلا أن الشبه بين الرسالتين يفتح بابا واسعا في حقل التأثر والتأثير، فكلتاهما تسير في طريق مخالف وترمي إلى هدف مخصوص، وعليه قصد الكاتبان عالم الأرواح عبر رحلة معراجية، فطريق " ابن شهيد" قادته إلى واد الجن وطريق المعري قادته إلى العالم الآخر، وإن توافقا في التقنية وهي الطواف على الشعراء وعقد مجالس الأدب والمناظرة والنقد، والملاحظ على هذه الصنوف القصصية، أنها لم تخلق لأجل خدمة الجانب الفني فحسب بل اتخذت من المعراج قالبا فنيا للخوض في مساجلات ومناظرات كلامية والرد على المنتقدين والحكام وأهل الصنعة الكلامية، وقد نهلتا من العجائبي عناصر عدة منها مثلا: أن الحيوانات والجمادات كائنات عاقلة[3]وناطقة بالحكمة وسحر البيان وهذا ما يخالف طبيعتها.

وللمتصوفة هم الآخرون رؤية في " المعراج" ومضمونه ومراميه، يكاد يكون المرآة العاكسة لنظام الطريق الصوفي ومساره ومعتقداته" فالبسطامي أبو يزيد، في رؤياه المعروفة بمعراج أبي يزيد ينسج على منوال حادثة الإسراء والمعراج، فيتصور طيرا يحمله ويعرج به إلى السماء فيصف الملائكة والآيات التي شاهدها في كل سماء حتى

1- ينظر الفصل الخاص بتوابع الشعراء من الرسالة، ص 111/91

2-ينظر نذير العظمة. المعراج والرمز الصوفي. دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000، ص: 91

3- عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح. أدبية الرحلة في رسالة الغفران، مرجع سابق، ص: 27/23

ينتهي به الصعود إلى السماء السابعة، حيث يرى الرسول (ﷺ) ومن ثم يتجه إلى الخالق فينعم عليه برؤية نوره والوصول إليه"[1].

وتجدر الإشارة أن معراج المتصوفة يسلك مقامات مخصوصة تختصر لنا آداب السلوك في الطريق الصوفي لبلوغ وحدة الشهود بين الخالق والمخلوق، لذا جاءت في إطار قصة ولكنها من حيث المضمون انتقلت من قصص ديني إلى قصص رمزي يتجلى عن معتقدات أهل الطريق والعرفان عبر أسلوب الشطحات، الرؤية والإشارات الاشراقية التي تعتمد التصوير والرمز و الإيماء دون الإفصاح.

ثم جاء محي الدين بن عربي فألف كتاب" الإسرا إلى مقام الأسرى" يصور فيه "عروج الروح من عالم الكون إلى عالم الأزل، فيسري من الأندلس إلى بيت المقدس ومن هناك يصعد إلى أفلاك السموات السبع، فالكرسي وسدرة المنتهى واللوح المحفوظ"[2]، وتتفاوت نصوص المتصوف في مضمونها وشفرات خطابها فأن كان السلوك عند البسطامي هو السفر إلى الحق والوصول إليه والتوحد بشهوده، فإن ابن عربي يتجاوز ذلك إلى إدراك وحدة الوجود، لذلك قال في كتابه عن معراجه أنه " سلوك معرفة ذوق وتحقيق، لا سلوك مسافة وطريق، إلى سموات معنى لا مغنى"[3] وكأنه يختصر الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي، فبين كيف ينكشف الكتاب بتجريد الأبواب لأولي البصائر والألباب وإظهار الأمر العجاب

1- نذير العظمة. المعراج والرمز الصوفي. مرجع سابق، ص: 34

2- ن،م،ر،س ،ص: 35

3- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي، مرجع سابق،ص: 172.

بالإسراء إلى رفع الحجاب* لكن هذه المسائل ألبت عليه كثيرا من الآراء التي وضعته في زمرة المارقين عن الدين[1].

وهكذا نرى أن فكرة العروج إلى السماء تعد من طموحات الإنسان لبلوغ" عالم الغيب" سواء أكانت رؤية حسية عند البسطامي، أم رمزية تجريدية عند ابن عربي، أم خيالية أدبية كما عند ابن شهيد الأندلسي والمعري ودانتي، وتعد تجربة الغيطاني في " التجليات" شيئا من هذا وشكلا من أشكال التناص مع " تراث المعراج" أدبيا وفلسفيا وتصوفا، وسنحاول إبراز نقاط التواشج والتعالق من خلال الوحدات الحكائية المتضمنة حكاية المعراج، كما يكتبها الغيطاني على تماس مباشر مع مفهوم العجائبي، وخلال تتبعنا لهذه الفكرة مع مقارنة طفيفة مع معراج الرسول(ﷺ) تجلى لنا تعالقها الشديد في عدة وجوه تنكشف أصداؤها ورموزها في النص.

1. بدأ معراج الرسول (ص) كان بعد حادثة شق الصدر تمهيدا له للرسالة والدعوة إلى الله، ويذكر الإمام السيوطي هذه الحادثة مروية" فقد أخرج أحمد والبخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن جرير وابن مرودیه من طريق قتادة رضي الله عنه، عن أنس بن مالك رضي الله عنه، أن مالك بن صعصعة حدثه: أن رسول الله (ﷺ) حدثهم عن ليلة أسري به قال بينما أنا في الحطيم وربما قال قتادة في الحجر مضطجعا، إذ أتاني آت فجعل يقول لصاحبه: الأوسط بين الثلاثة، فأتاني فشق ما بين هذه إلى هذه، يعني من ثغر نحره إلى شعرته، فاستخرج قلبي فأوتيت بطست من ذهب مملوء إيمانا وحكمة، فغسل قلبي بماء زمزم ثم حشي ثم أعيد

*- هذا من ضمن أسلوب ابن عربي المرجع نفسه ص: 172

1- ينظر عصام محفوظ. مع الشيخ الأكبر ابن عربي. دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003،ص: 117/111.أو مجلة ، عيون المقالات المغربية . الولاية والنبوة عند ابن عربي، حامد طاهر، ع 3/ 1986، ص: 11

مكانه، ثم أوتيت بدابة أبيض دون البغل وفوق الحمار يقال لها البراق يقع خطوه عند أقصى طرفه فحملت فانطلق بي جبريل ..."[1]وتذكر أغلب التفاسير أن هذه الحادثة وقعت في السنة الثانية عشرة من البعثة والمشهور أنها كانت ليلة السابع والعشرين من شهر رجب"[2].

2. جاءت رحلة الراوي إلى عالم السماء أو العالم العلوي بعد أن حزن حزنا شديدا على فقدان والده وأحبائه الراحلين، وحزنه على ديار فارقها وأرض أخرى لم يبلغها وحزنه على زمن ولى من المحن، ولحظات ودعت يقول الراوي: حزني الداهم المفاجئ الغتيت الذي يقبضني من كافة جهاتي وحزني الساري عندي على مهل فيكدر مشربي ويعتم هواي وحزني على أحزاني"[3]، لذلك جاءت هذه الأبنية اللغوية المهجورة تنم عن رغبة صياغة لغة تنسجم ودرجة الحزن الذي يعيشه والعالم العجائبي الذي يبتدعه.

3. اتخذ الرسول (ﷺ) الروح الأمين " جبريل" دليله ومرافقه في إسرائه ومعراجه فكانت تعترض النبي مناظر وحوادث وأشخاصا ويسمع هواتف وخطابات فيفسرها له، ويكشف عن سرها ودلالتها ومغزاها وفق ما جاء في الروايات التي ضمنها السيوطي تفسيره.

4. كذلك الأمر مع " الراوي" فقد اتخذ في رحلته الأرضية الحسين وفي عروجه إلى شجرة الكون الشيخ ابن عربي دليله ومعلمه يقول الراوي:" هذا شيخك في مقاماتك ... اتبعه واخلص تكن من الكمل فأسلمت

1- جلال الدين السيوطي. الدر المنثور في التفسير بالمأثور. دار الأنوار المحمدية، بيروت، ج 4، ص: 156

2- حسنين محمد مخلوف. صفوة البيان لمعاني القرآن، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط03، 1987، ص: 359 (تفسير سورة الإسراء).

3 - التجليات. الرواية ص: 274.

أمري"[1]، كانت هذه خاتمة الحوار الذي دار بين رئيسة الديوان و"الإمام الحسين" بعد الانتهاء من غسل القلب فيستعد الراوي وفي قلبه خشية المريد إذ يخلو إلى شيخه ورهبة الطالب إذ يجد في أثر مطلوبه.

5. قابل الراوي في تجلياته " الحسين سيد الشهداء" ورحل إلى كربلاء وشاهد واقعة استشهاده، ثم رأى عبد الناصر في تجلي المستحيل وفي أسفار الميلاد اطلع على أسرار حياة والده وأهله بل شهد حتى لحظة الولادة، كما كلمته النخلة وبقعة الأرض، ولا يكاد التردد يغيب عن الراوي وهو في تجلياته ليعبر عن تجربته خارج إطار الحقيقة، وعلى هذا الأساس تنحصر مظاهر مفارقة الواقع داخل نصوص المعراج أحصاها الباحث لؤي خليل في ثلاث دوائر :

الأحداث: وعلى رأسها حدث العروج الذي تقوم عليه النصوص، لأن العروج إلى السماء غير مألوف ومفارق لنظم الواقع، أما إذا كان سبيلا من جهة كونه كرامة، فالموقف العام يقول بإمكانية قبولها ورفضها في الآن نفسه.

الشخصيات: فقد تشمل شخصيات روحانية مثل شخصية الفتى الفائت[2] أو الفتى الروحاني الذات الرباني الصفات[3] أو الشخصيات الخارقة كالمتصوفة وأصحاب الكرامات.

1 – التجليات. الرواية ص: 275

2– ابن عربي. الفتوحات المكية. تحقيق: عثمان يحيى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. السفر الأول ص: 216.

3– محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي، كتاب " الأسرا إلى مقام الأسرى". مرجع سابق،ص: 172

القوانين:

وتشمل تغيير المكان والزمان والعلاقات بين المادي والروحي"[1].

6. رأى النبي (ﷺ) أسرار الكون واطلع على عالم الغيب وما أعده للبشر من نعيم وجحيم كما رأى صنوف العذاب ووصل إلى سدرة المنتهى وفرضت عليه الصلاة.
7. أما " الراوي" فقد رأى أسرار الكون الأرضي والسماوي وأزمنة ولت من عمر أبيه لم يطلع عليها، ووصل إلى شجرة" الخلد" يقول الراوي:" هاهو شيخي الأكبر يسعى،يخطو مهيبا لا تنقص المسافة بيني وبينه، عبرنا منازل الديوان، والحنين إلى سادتي يشتد ويقوى ، تبدو من بعيد سحيق شجرة هذا جذع بعيد في أسفل سافلين وفروعها ضاربة في أعلى عليين، لا يقدر بصري على الإحاطة بها، وكلما اقتربنا ازددت يقينا باستحالة وصفي لها، أو تصويرها لكم تلك " شجرة الخلق" شيخي الأكبر يحدثني .

تلك شجرة لم يرها آدمي قبلك فأبشر بالخطوة، لكل مخلوق من إنس وطير وحيوان وجن ورقة، هنا يبدأ برعمها مع بدئه في الحياة الدنيوية، ثم تنمو مع نموه، تخضر مع شبابه وتصفر مع شيخوخته، وعند الأجل المسمى يدب إليها الوهن فتسقط عند تمام النضج، وتلك لحظة مقدرة في اللوح المرصود حيث ما كان وما سيكون"[2]

1- لؤي علي خليل. عجائبية النثر الحكائي. مرجع سابق ص: 59/58.

2- التجليات. الرواية ص: 277/276.

8. وفي رواية أخرجها أبو حاتم عن يزيد بن أبي مالك عن أنس رضي الله عنه، قال: لما كان ليلة أسري بالنبي(ﷺ) أتاه جبريل بالبراق وانطلقا إلى بيت المقدس فلم يلبث إلا يسيرا، حتى اجتمع ناس كثر ثم أذن مؤذن وأقيمت الصلاة، وأخذ جبريل النبي فقدمه فصلى بهم، فلما انصرفوا قال جبريل: يا محمد أتدري من صلى خلفك، قلت: لا قال: صلى خلفك كل نبي بعثه الله."[1]

9. أما الراوي " جمال" فإنه في خاتمة مقام (الاغتراب) يذكر أنه ذهب إلى حلقة نقاشية في مؤتمر أدبي مع زميله محمد بنيس،بـــ مدينة فاس المغربية، حتى أبصر رجلا يرتدي لباسا مغربيا فيشير إليه بأن يتبعه يقول الراوي:" وعندما أشار، لبيت بلا حذر أو خشية، أي أنني وقفت وبقيت قاعدا فصار لي هيئتان متماثلتان، متشابهتان تماما، فصورة بقيت في مكاني تصغي وصورة انجذبت تجاه الرجل الغريب.. ولجنا مسجد السيد أحمد الدردير، تبعته وأنا لا أدري إلى أين سيؤدي الطريق توقف كأنه ينتظر أمرا ولم يطل انتظاره، إذ ارتفع صوت شجي بأذان الظهر، ولم أدر مصدره، ومن أي موضع ينبعث أو يأتي، وقرب نهاية الآذان باللهجة القاهرية من فاس رأيت دخول رجال كمل قادمين من عصور نائية متباعدة ولم يحدث أن التقى أحدهم بالآخر إلا في مجال المطالعة... رأيت الحلاج والشبلي، وذا النون وابن الفارض،رأيت سيدي أحمد البدوي، والدسوقي البسطامي والجنيد وإبراهيم بن أدهم، وبشر الحافي،

1 – جلال الدين السيوطي. الدر المنثور في التفسير بالمأثور. مرجع سابق، ص: 154.

والمحاسبي ومعروف الكرخي، والترمذي والإمام الغزالي وابن سينا والفارابي، ثم تتابع دخولهم إلى صحن المسجد حتى كدت أعجز عن تتبعهم ومعرفة كل منهم ... انتظموا صفوفا تأهبوا للصلاة، غص المسجد بهم و لم يتبق إلا موضع صفين خاليا عن المقدمة، أما مكاني فظل في أقصى نقطة من مؤخرة الصفوف، كنت نائيا قصيا.. وعلى الرغم من فضولي أطرقت برأسي تأدبا وحشمة عندما علمت أن الصف الأول قد اكتمل .. فوددت لو تطاولت بنظري لأرى أبانا آدم عليه السلام أو لألمح بقاء يونس في بطن الحوت، واسأله عن طوافه، أو لأرى ما تبقى من آلام الصلب على وجه سيدنا المسيح عليه السلام، أو آثار التيه على وجه سيدنا موسى أو سيدنا نوحا لكنني لم أقدر ثم رحلت بي السكينة العظمى والأمان الأوفى، عندما علمت أن إمام المصلين هو سيد الخلق أجمعين."[1]، إذن واضح أن هذا المقطع هو إعادة لحادثة الإسراء فنيا، ومن ثم أصبح " نص التجليات" إطارا تم تطويعه لتجربة ذاتية تقترب من التصوف، لترصد أثر عروج سابق وتحوله إلى عروج ذاتي ، يقول الراوي:" لماذا أنأى لكم في معراج المصطفى ما فيه الكفاية في هذا الباب"[2].

10. بل إن الخروج عن أسر الزمان والمكان سمح للراوي بالحركة الحرة، وهنا أعتقد أن الغيطاني نجح فنيا في فك أسره من عقال الزمان المنطقي، ليخلق فضاء متميزا ذا إحداثيات خاصة ليقدم رؤية في خلوات المعاني والعروج إلى ساحة الأنوار والأسرار

1- التجليات. الرواية ص:377/372.

2 - التجليات . الرواية ص: 509

وهذا ما نراه مع بدئ عروجه يقول الراوي:" خرجنا من مدينة فاس، إلى المرتفع الصخري المطل عليها، ورأيت شقا في الغمام ينفذ منه قوس قزح، وفوجئت به يشير إلي، توقف هو وأمرني أن أتقدم .. فتقدمت وعند حد معين صافحني الغريب ولثم جبهتي وقال لي : كانا والداك صالحين لذا لن تهمل ولن تترك سدى.

ثم قال لي: حدي هنا فلا خطوة لي بعده.

ثم قال لي: كلما قابلت واحدا من بني الأكرمين أقرئه سلامي بقلبك، سلم لي على الحسين وشيخك محي الدين، وقل له إن اللقاء وشيك

رأيت يد الشيخ الغريب تشير إلى بداية قوس قزح التي تكاد تلامس الأرض، فسلمت سلام المقبل على رحيل طويل لا يدري من أمره شيئا، ثم لامست بقدمي بداية ألوان الطيف، وبسرعة بدأت أرتقي، وقبل أن يرتد لدي طرف كنت أمضي صعدا في الفراغ... رأيت الليل والنهار معا الشروق والغروب، الشتاء والصيف، ثم أحاطني غمام وضباب، خرجت منه لأرى الكوكب الأرضي ... أما فوقي فراغ، غير أنني شغلت بحراك الأفلاك... رأيت الشمس على مقربة في دورانها والتهابها الأبدي، أديت لها التحية مومئا، ومن عجب أنها جاوبتني وأشارت إلى أولادها التسعة، فامتثلت وسلمت، فتبسمت لي الزهرة وجاوبني المريخ وأشار لي المشتري ولوحت لي البقية"[1].

1- التجليات الرواية ، ص: 382/378.

وهكذا تبين لنا أن مضمون " التجليات" لا يختلف كثيرا عن أدب المعراج والمناقب، كما أنه يحاكي تجربة ابن عربي في الظاهر من حيث المسار الروحي العام للرحلة، لكن ضغط الواقع كان حاضرا في كل مكان بلغه الراوي/ السالك فهو لم يستطع التخلص منه حتى وهو في عليائه، ويستبعد صلاح فضل أن يكون الكاتب صوفيا ويرى أن " التجليات يحتمل أن تكون قناعا تراثيا صوفيا يستخدمه الكاتب"[1] وأن ما يشغله لخدمة التبئير هو مجرد قناع لتأكيد مسألتين

أ- التمسك بالتراث العربي الإسلامي والحرص على أن يكون التجديد في الأدب مستمدا من أصول عربية إسلامية بغية الحفاظ على الهوية العربية وترشيد الانفتاح على الآخر.

ب- مكابدة الشعور بالاغتراب في الواقع والبحث عن شظايا الذات في عالم أفضل من المثاليات يقول الراوي:" عرفت أنني بعيد وأنني البعد نفسه، هل بعد البعد بعد، وجاوبت نفسي، ليس للإنسان إلا ما سعى"[2]

الزمن (الرؤية الصوفية):

في الأسطر السابقة قد تناولنا مضمون النص- الرحلة- الخاص بتجليات المعراج الروحي والزمان الذي بدأ بلحظة تجل خاطف في شكل نور ساطع أشرق في نفس الراوي، ودلالة التلاعب بثنائيات المرئي واللامرئي، التجلي والوجد، العروج والسفر والشطح، وكلها سمحت للغيطاني بإعطاء السرد نفسا كبيرا في الإثارة والتصعيد ،وخلق مشاهد بأشكال متنوعة لا تقل أهمية عن التراث الحكائي عند الشعوب والديانات من سير شعبية وأساطير .

1- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. دار قباء، القاهرة، 1998، ص، 43

2- التجليات الرواية ص: 381

والكاتب وإن كان يمارس الكتابة السردية بهذه الفلسفة الفنية فإنما ليضرب مثلا أو يقرب معنى ما، أو ليبوح عبر الرموز ما تجلى له في لحظات الإشراق ليحكي عن عوالم رآها وحقائق اطلع واختص بها، وإلى جانب ذلك ينتقل بالرؤيا ليشكل الأحداث درجة بدرجة عبر الآليات الفنية للبناء السردي، لإظهار هذا التشكيل وفق بعض التقنيات السردية المميزة للنص والتي تتمثل في :

تقنية الارتداد* :

تكثر هذه التقنية في النص، فالراوي يقص ما تجلى له من أحداث ومشاهد ترتبط بذلك الزمن المطلق، ويسرد وفقا لما انتابه من الرؤى والمكاشفات، والتي قد لا تكون مرتبة بسياق سردي منطقي بالقياس النظري ولكن بالأحوال التي يمر بها الصوفي، وبالتالي " كل استباق جراب لسرد سابق"[1]، وبالتالي، نستطيع أن نرصد نماذج في النص تمثل هذه التقنية وعلاقتها بالزمن،(زمن القص/ زمن الخطاب)، وقد وظفت لخلق التشويق على القارئ الذي ينتظر بشوق تكمله الحكاية.

للزمن إذن تمظهر صوفي، يستعصي على اللغة القبض على حدوده، وهو ما عبر عنه ابن عربي بالبرزخ، فهذه التقاطعات البرزخية تخلق مكانا ثالثا لا يسمح الإقامة فيه إلا لأهل العرفان، وأحيانا يكتفي الكاتب بوضع الأحداث في وضعية مفارقة تلعب على نسيان زمن الكتابة وهو ما يمكن ملاحظاته من خلال عدم التقيد بأي خط زمني، ومن عذابات الراوي أنه يحيا بالجسد في زمن معين (زمن الكتابة) بينما

* تقنية الارتداد وتعني " أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث في السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الحكي. ينظر / سيزا قاسم، بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص: 54 أو

Gerard . Genette . Figures ///, p :90 /120

1- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1995، ص: 134

تحول روحه ومشاعره في زمن آخر، ولا يحدث الالتحام بينهما إلا في لحظات الكشف ،فهو يحدد لنا هذا الاختلاف في الزمن بقوله":

"تعبت لما تبددت وصار وجودي لا يماثله وجود أحن وأصبو لعل وعسى، لكن خاب فالي ما رأيته لم يرو ظمئي ولم يهدئ روحي التي لا أدري مستقرها ومأواها، رأسي المحموم أم جسدي المنفي عني ... كان ممكنا ألا أبوح بشقاي، فالكتمان من طبعي لولا أني أمرت بالإفشاء والعلن"[1]

كما أننا في نص التجليات نجد أنفسنا إزاء مفهوم صوفي خاص بتقسيم الزمن من خلاله إلى زمن مقدس مطلق تحدث فيه الأحداث من إيحائية السفر/ الرمز، وهنا الدور الحاسم لتجربة الذات الشخصية (تجربة العارف)، أو كما ذكر العربي الذهبي من أن " العالم والكون والذات واللغة في الرحلة المعرفية للصوفي في تخلق مستمر ومتواصل ، تفصلها انتقالات العارف من مقام إلى مقام "[2]، لتأكيد ذلك نورد مقطعا صريحا يفتح الخطاب على حدود ومسلمات الكشف والوجد الخالص، وبالتالي يدفعنا الاعتقاد إلى التسليم بوجود زمان وفضاء خياليين، يقول الراوي:"

" توقفت بعد الملايين من السنين الضوئية، حيث يلتقي الفراغ بالفراغ، توقفت حيث تولد الأفكار والصور والمعاني تمرق حولي كشهب ونيازك، وتخترقني فلا يمسني أذى، فأردد على مهل، وقد خاب من دساها، عرفت أنني خلفت المجرات كلها ورائي"[3]،

1- التجليات الرواية ، ص: 259

2- العربي الذهبي. شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي. المدارس للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 60

3- التجليات الرواية ، ص: 381

وهذا استثمار واضح للخطاب الصوفي، يحاول الغيطاني هنا إعادة استنساخ نظريات صوفية التي تناولت الظاهرة الخيالية" في الثقافة الإسلامية والعربية كالعقلي والحقيقي والبياني والمعنى.."[1].

وقد أشار بشير القمري أن أول مظهر من مظاهر المنطق السردي" يتعرض للخلخلة هو مظهر الزمن السردي"[2]، حيث نصادف منذ الاستهلال نزوعا مسبقا إلى توظيف آليات متعددة لإخراج النص من زمرة النماذج الروائية، حتى يكتسب صفة الانسيابية كخاصية من خصائص يعول عليها، لبناء رحلة رمزية ذات أبعاد أسطورية، لكنها من وجهة مغامرة الكتابة والتجريب الروائي توضع قصدا لتستدعي " قضية مفارقة الشكل" وذلك من خلال" استثمار تقنيات واعية تضمن لذات الكاتب، التلخيص والقفزات الفجائية في الزمن وتضمن للنص التسريعات والتأخيرات التي توفر حرية في هذا الزمن الحقيقي"[3] ووسيلته إلى ذلك هي الخيال واللغة واستحضار الزمن الكوني في الكتابة.

وليس من قبيل المبالغة أن " جمال الغيطاني" قد اتبع في بناء التجليات على عنصر الخيال الذي يتيح مجالا مرنا تتحول فيه بنية الأحداث بحيث يموج بعضها في بعض، "يدخلها التخييل في سياق الإدماج، وتتلون بتلون أوضاع السارد أو الصوت السردي"[4] فحركة الزمن تتعالى على التسلسل المنطقي، فتصادفنا حكايات تتناسل منها حكايات كما هي عناوين الأسفار التي طرزت بعناوين جانبية مثلت نوافذ السارد نحو كل الأمكنة والأزمنة، وبذلك فقوانين الخطاب السردي في نص كهذا

1 – العربي الذهبي. شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي. مرجع سابق، ص: 56

2- بشير القمري. شعرية النص الروائي،قراءة تناصية في كتاب التجليات. البيادر للنشر، الرباط، ط1، 1991، ص:40

3- ن،م،ر،س، ص: 40

4 :Gérard . Genette. Figures ///, p : 225

محكومة بالاستثنائية، لذا فنحن مع نص " التجليات في زمن له مقاييسه الخاصة (القلب، الذوق، الكشف).

وفي حقيقة الأمر أنه التبس علينا أمر الاستعمالات المرتبطة بالزمن و الاستعمالات التي يمكن أن ندعوها (ترنسندنتالية)، أضف إلى ذلك أن الراوي لايبخل بالكلمات حين يتعلق الأمر بتبيان دوامة الزمن المفقود، ولكن عن طريق قيامه بعمليات التفاف، ولنتأمل هذه المقاطع التي توضح قصد المؤلف:

" عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا، وأن الأوقات لا تتغير كما عهدت، إنما تتجاور متوالية ثم تكر كرتها"[1]

" تجلت لي قريتنا ... اسم اليوم مفقود ، موقع الشهر مجهول، السنة غير معروفة، يوم بعيد قصي مضموم على نفسه غير متصل بغيره"[2]

" أين الشوق إلى زمن الحياة المنصرم وأين الأسى على كل نفيس لن يرجع؟ من أين وإلى أين؟ أين الأين؟!"[3]

" أرى ميدان مولاي الحسين، هذا يوم لا أذكره فالضوء غريب والزمن مجهول"[4]

" أقول وتفحصوا ما أرمز إليه من إشارات ، ولا تظنوا بي السوء... لا أعلم اسم النهار السابق ولا الغد اللاحق، أصلي لم يع ذلك"[1]

1- التجليات. الرواية ، ص: 31

2- التجليات .الرواية ، ص: 46

3- التجليات. الرواية ، ص: 312

4- التجليات. الرواية ، ص: 454

" لكنني أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي عني، لذا سأتجاوز
وأحدثك عن رحيلي في هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيه بعد،
زمن لم أستنشق هواءه، و لم تقع عيناي على فراغاته وفضاءاته"[2]

ألا تميل نظرة الراوي عندئذ لأن تلغي كل مقومات الزمن الحقيقي، بقدر ما تبدو المهمة مبررة في مبدئها بسبب تعددية مفاهيم الزمن عند الغيطاني* إنه زمن الكشف الصوفي بذي المعارج، فهو في سفر دائم عبر المكان والزمان، مغتربا أبدا عن الأرض يقول الراوي:" إنني على سفر عظيم، رحيل في رحيلي فإلام المصير؟"[3] أي أن السارد في هذا النص ينطوي فيما يبدو على موقف أنطولوجي من الزمن، والقصد من هذا فتح أفق واسع لأفكار تشخص حالة تساؤل فلسفي حول مفهوم الزمن الذي يواجه القارئ مباشرة بتعددية دلالاته، أضف إلى ذلك من جهة الصنعة الفنية التي تعد مغامرة شائكة لتكسير الكرونولوجية، المصطلح عليها عامة في معمارية العمل الروائي (فن البناء).

ومن أجل تعميق أنطولوجي لهذا الزمن، فإنه يقدم لنا الأمثلة كنماذج لئلا يصبح مشروعه في كتاب التجليات بلا جدوى، وحتى يسلم من مبضع النقد، بالجوهر نفسه الذي كرسه ابن عربي في كتابه" الإسرا إلى مقام الأسرى" إذ أنه بالأحرى

1- التجليات. الرواية ، ص: 614

2- التجليات. الرواية ، ص: 240

*- تبدو فكرة الأبدية وكأنها الهاجس الأكبر الذي شغلني، إنها اللغز الرهيب الذي سنغادر العالم بدون فهمه، لغز الوجود، وأبرز أعراضه الزمن وقد وعى الإنسان هذه الحقيقة منذ بداية الإنسانية، لذا حاول أن ينتصر على الأبدية بالإبداع، فابتداء من " أوراق شاب" مجموعتي الأولى مرورا بـــ" الزيني بركات" وحتى " التجليات" سنجد هذا الهاجس الذي لا يمكن مقاومته إلا بالكتابة، وأعترف بأنه كان لدي قلق روحي كبير جدا، و لم يصالحني على نفسي إلا بالتجربة الصوفية ولا أعني الدروشة بل التجربة الروحية./ ينظر حلمي النمنم، حوار مع جمال الغيطاني، جريدة الاتحاد، مارس 2009www.alittihad.ae

3- التجليات. الرواية ، ص: 460

يقدم لنا مفارقات زمنية تشكل القاعدة الثابتة لاستيراتيجية هذا السبيل في الإبداع ويبدو لي في الوضع الحالي لبحثي هو " الجوهر" في هذا النص، يقول الراوي:"

"اعلموا أنه ما من زمن يذكر أو يستعاد إلا ومكان ملازمه،
فلا بد من مكان يحتوي الزمان، ولا بد من زمان يوجد فيه
المكان، وإلا كان الهباء، وإلا صار العدم، فانتبهوا إلى ما أخفيه
بين سطوري فكثير أشير إليه ولا أبسطه"[1]

ولن نستطيع فهم هذا التصور مباشرة من دون أن نقف بشكل موجز عند مصطلح " الكرونوطوب"[2]، داخل الخطاب وكيف يشتغل؟ وكيف تجلت أبعاده.

تصويف الأبعاد الزمنية:

يتمظهر الزمن العجيب في أنساق الخطاب، فيتعدد ويشكل قطبا رئيسا نظرا لأن الروائي في هذا النص، لا يتناول الزمن مثلما تناولته الأعمال الروائية الأخرى، بل يفتح المجال أمام الديمومة في الزمن، وهذا البعد يشكل النقطة القصوى التي تلغي العدم ضمن اللغة الهذيانية، وبفضل سيرورة عملية الاستبطان " فالراوي" يلعب بالكلمات مثل الشاعر، ويثبت ضمن الرمز الزمن العجيب المنبثق من جروح في الذاكرة ثبوتا لطيفا، ويتجلى هذا في كيفية رسم هندسة للزمن من دوائر الممكن والمستحيل، حيث الزمن خيط بلغ من الدقة درجة الخلل العقلي، ولا شك أننا إذا

1- التجليات. الرواية ، ص: 650

2-Chronotope أو أشكال الزمان والمكان في الرواية، هو مقال كتبه " باختين" بين عامي 1937/1938 متوقفا عند مختلف تمظهرات الزمان والمكان، حيث يعتبر الزمان من منظور الكتابة بعد من أبعاد المكان، أي الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك والملموس، فالزمان يتكاثف ويتقلص ويصبح من أبعاد المكان، وهذا الأخير، يصبح بدوره قويا ويمتد حتى يصل إلى حركة الزمان، ويوضح باختين أن التحديدات الزمانية والمكانية في الفن والأدب تتداخل ببعضها العض، وتصبغ بصيغة عاطفية. وقد مثل لحضور هذه النظرية في أعمال " دوستوفسكي، ستندال، بالزاك" / ينظر زهير شليبه. ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دار حوران، دمشق، ط1، 2001، ص: 29/09.

وصفناه فنقول هو زمن أزمنة وموت وجنون وتلاشي وانفصال الأنا عن كينونتها وبالتالي يتدفق من لسان " جمال/ الحكواتي، نواسا زمنيا لا يسير في اتجاه واحد معلوم يقول الراوي:" أقول يا بني الأكرمين ، إنني قضيت حولا لا يمكنني تعيين مقداره، يطويني زمان وما من زمان، أقطع المراحل ولا مكان"[1] فالزمن هنا مفتوح في أبعاده على الديمومة، يقاس بالمسافة الروحية، فليست هناك ضوابط وحدود، أعني مجموع العلامات المميزة التي تسمح بالتعرف على زمن معين، وقد نستثني بعض التعيينات التي يقدمها الراوي وهي ضئيلة مقارنة بحجم النص.

ويمكن تعزيز هذه الرؤية للزمن العجيب باستجلاء صورها، والتي بفضلها نتعرف على منظور متناه مرتبط بدخيلاء الراوي/ البطل، وهو يخوض تجربة التجلي فتوهمنا بالخطية زمنيا لكنها دون التزام حقيقي بها يقول الراوي:"

> " ولجت معابد ينتمي ناسها إلى ملل شتى، تحدثت وأفضت وفصلت إلى جموع أجهلها، ناجيت وتأملت وبحت بخلواتي، هذا طبع غلب علي إذ أنني محسور دائما على ما فات، ما تبدد نازف أبدا على ما فقدته، ما ذرته الأيام بلا رجعة ... وهذا لب عجزي"[2]

فهذه رؤية تضع الزمن في المحكي مطابقا لخاصية الاستحضار(يعني جعل الأشياء والذكريات الغائبة حاضرة) والحال أن ما ذكر يدخل في إطار مفارقة تتلبس الزمن كله في الحلم أو الكتابة.

إن بعضا من الأحداث في التجليات يستخدمها الغيطاني كاختبارات، تقودنا إلى سؤال سيكون بالنسبة لإشكالية (الجدل الزماني ومفارقاته) جدالا أعتى وذلك

1- التجليات.الرواية، ص: 508

2- التجليات الرواية ، ص: 521

بشكل أساسي، حين يستعرض الرؤى أحداثا مختلفة تشوش أفق الزمن وبالتالي يمكننا أن نتردد، أكانت هذه الأحداث من طبيعة الخيال أم من طبيعة نفسانية، أم قبس من نور التجلي* الذي يتراقص بأحداثه العجائبية ويسر في اتجاهات غير متجانسة ابتداء من الظاهر جدا إلى الأكثر اختفاء (الرحيل في الحجب النورانية)، وهذه تقنية تجعل الزمن" ممتدا أو متقلصا محدثا لفجوات مفخخة تتصيد الغرابة بين أحداث مختلفة بأبعادها ومستوياتها لإنتاج سرد ذي طقوس عجائبية تفجر الزمن الفيزيائي"[1] كما هو الحال في موقف " الحنين" يقول الراوي:

" حوصرت بالحنين، وحنيني هنا عجيب كنت أحن إلى ماض ومستقبل معا، هذا حالي وأنا في زمن قبل زمني أرى ميلادي قبل حمل أمي بي، أرى ذهابي قبل مجيئي وفقدي قبل وجودي وغيابي قبل حضوري ،وأمسي قبل يومي وغدي، حننت إلى لحظات ولت وكنت أعي أنها لم تأت بعد، كنت أرى ما سيجري فيها وإنني سأبكيها بعد فوات الأوان، ولن يذكرها أحد غيري"[2]

---

*- يستعير الغيطاني من منظور التناص ما يخدم قضية الزمن حين يصبح كشفا، بحكاية يسوقها كاملة من كتاب ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق يحيى عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سفر 12،ص: 364/363 (حكاية الجوهري) يقال أنه خرج بالعجين من بيته إلى الفرن وعليه جنابة، فجاء الشاطئ يغتسل بماء النيل فرأى في الماء مثلما يرى النائم كأنه في بغداد وقد تزوج وأقام مع امرأته ست سنين وأولدها أولادا ثم نزل يوما يستحم في دجلة وفي الماء رد إلى نفسه وخرج من نهر النيل، لبس ثيابه قاصدا الفرن أخذ الخبز وجاء إلى بيته، اخبر أهله بما أبصره وبعد أشهر جاءت تلك المرأة التي رأى أنه تزوجها في الواقع تسأل عن داره، فلما اجتمعت به عرفها وعرف الأولاد وما أنكرهم قيل لها متى تزوجك؟ قالت منذ ست سنين ، وهؤلاء أولاده مني... واعلي بذكري هذه الحكاية أكون قد قربت.." التجليات الرواية ص: 509.

1- شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية. دار الحرف، المغرب، ط2، ص: 161

2- التجليات الرواية ، ص: 163

ينتج من مثل هذا الوقف الخادع المتمثل في أن الزمن هنا غير محدد، ليس زمانية السفر ولكن زمنية المسافر المنتقل بين المقامات والمواقف والأحوال، وهذا أمر واضح أظهرته الحالات المحيرة التي يكفي أنها مستحيلة منطقيا أو فيزيائيا، لكنها تخترق قيدا من نظام يتعلق بالإنسان على مستوى الذاكرة النفسانية، وبالتالي فإن كل الحالات التي عايشها الراوي سردا في هذا الموقف غير قابلة للتعيين، كما يسارع الراوي إلى التأكيد على ذلك حين يقول:

"من عجائب موقف الحنين، تبينت أنه بإمكاني أن أمسك وجودي أو شعوري، فإذا رأيت أو حننت إلى لحظة نائية كان ممكنا أن أثبتها إلى حين، ولو كنت أمر بحزن غامر ثم جاءني من لا أرغب في إظهاره له، أوقف حزني أو أساي، فإذا خلوت بنفسي أرسلته من جديد"[1]

ومرة أخرى نجد أنفسنا وجها لوجه أمام خلطة مفتوحة، تلتقط غرابة الصور وتعمد إلى تعطيل الجانب العقلي والطبيعي والمنطقي، ونظرا لأن الراوي له مقصدية معينة فإنه اعتمد الخلط بين الأزمنة إلى درجة اللازمن والأمكنة إلى درجة اللامكان، واتخذ الاستحضار وسيلة للكشف من خلال توظيف عجائبي يشكل على ما يبدو تحديا للزمن ونكرانا لماهيته، وهذا لتحقيق الإمتاع ولذة النص التي تمليها الأفعال والأحداث غير منتظرة وغير مفسرة" على نحو يجعل من توليد دائرة العبارة والدلالة رهينة بتجريب هذا البعد أي باعتزال المسافات الزمانية الفعلية للوجود في العالم المعيش"[2].

فالراوي قد نهض في المقاطع السردية التي اعتنت بهذا المطلب إلى عكس أفق الزمن من أجل ذلك كانت حركة الزمن(النصي والخطابي) أقرب إلى الصورة اللولبية

1- التجليات الرواية ، ص: 168

2- فتحي أنقزو. هوسرل ومعاصروه. المركز الثقافي العربي، بيروت، مرجع سابق، ص: 86

منها إلى النماء الخطي المتسق، ليس بنحو مباشر وإنما بجهد روحي قد يكون ارتد على نفسه أو استعاد من حيث كان ينبغي عليه أن يبدأ، فإذا بهذه " المفارقات" تهندس الزمن حسب متطلبات المقامات والأحوال، والكيفية التي تم بها مخصوصة فعندما يستعرض حادثة مثلا: يلمح إلى بعض تفاصيلها ثم يعلن للقارئ أن لها تكملة ونهاية ليس هنا موضع ذكرها، إذ لا تناسب هذا المقام، أو هذا الحال كمثل قوله: هذا حديث أبقيه حتى يحين حينه"[1]، أو يشير إلى موقف فيشرح كيفية ارتباطه بما بسطه في مؤلف آخر من كتاباته وأسفاره المنشورة، كمثل قوله:" ومن شاء الاستزادة فليرجع إلى المقامات إذ فصلنا الأمر وجليناه في مقام .."[2].

ثمة إذن انحناءات وانعطافات مختلفة تكشف حجب الاستعمالات للعبارة، لاسيما ما كان منها متعلقا بتعييناته الزمانية، فبعد اندماجات الراوي مع اللحظات والأزمنة وهو مبدد في مقام الاغتراب، يتأمل تقاسيم أبيه وهو جالس إلى رجل اسمه " عبده" في مقهى العجم يتحاوران عن إيجار الغرفة التي سينتقل إليها من جهينة إلى القاهرة بعد قرانه، يلاحظ الراوي تقدما خفيفا في عمر أبيه فيحيره ذلك، فهو أمام مجلى بصره شاب عفي، لكن شعوره يفصح عن مضامينه الزمنية وهذا من أسرار الكشف، يقول الراوي:" ألحظ تقدما في العمر يحيرني، فهو أمامي عفي لكنني أشعر بشيخوخة خفية أو غروب غير باد.."[3]

بل الأمر الذي نقصد أن ننبه إليه في حدود ما تبقى من هذا العنصر، أن الذات المتكلمة في النص لها مشروع أنطولوجي "وكأن الأمر كامن في لحظة التعبير فهو إعجاز لوجود نفسه في أصله البعيد، بما في ذلك رؤية المستقبل، وكذا تأويل الأحاديث والرؤى عبورا إلى معناها الحق "[4] ولعل هذا ما جعل بشير القمري

1- التجليات الرواية ، ص: 440

2- التجليات الرواية ، ص: 632

3- التجليات الرواية ، ص: 388

4 - بشير القمري. شعرية النص الروائي. مرجع سابق، ص: 40

يرجع إشكالية الزمن في خطاب التجليات، إلى السارد الذي يمتلك إحساسا خاصا بالزمن بحيث أنه يلغيه من حسبانه أحيانا كذات فاعلة وكتلفظ في نفس الوقت، فالزمن " هو البطل الأساسي فالسفر فيه وإليه رغبة السارد والتساؤلات التي يطرحها في تجلياته تدور حوله"[1] فثمة اتصال مكين بين أسفار الراوي في الزمن بين داخلي وخارج وباطني وظاهري، وهذه المحطات في تقليبها وترتيبها ليست مطلوبة لنفسها وإنما هي مطلوبة لما نصبت له يقول الراوي:" في الرؤى الأولى كنت أبعث في الزمان عينه فكأني منه وكأنه مني، أما هنا فالأمر مختلف كنت أرى وأسمع كمن يرى ويسمع شريطا سينمائيا، كنت منفصلا وليس متصلا"[2] كان هذا في مقام الضنا.

ربما ارتفعت لغت التجليات عن أحاديث الأيام ومذكرات السفر والأخبار إلى منازل الوجود، وربما إشباعا للمقاصد أو شوقا لامتلاء صوفي يلغي المعطيات الحسية، "بين وجهي العلامة المكونين لكل لغة بشرية، كأنما هي حاملة للمرجع الذي تدل عليه، أو متحدة بالشيء اتحاد وجود، معلومة عند النفس بلا واسطة ولا زمان"3 مع ذلك يظل إشكال التمييز الحاسم للأبعاد الزمنية جوهرا قائما لا يمتلك أي وجود محسوس أصلا كما يقاس على (الملائكة/ الجن/..) .
وقد نمثل لهذا من نسيج النص حيث الراوي يصطنع تصورا يمرق عن أي تأويل فيقول:"

1- عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية ، التجليات لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير، إشراف: أ/د : عبد القادر عميش، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف 2008/ 2009 ،ص: 383

2- التجليات الرواية ، ص: 389

3 - فتحي أنقزو، هوسرل ومعاصروه، مرجع سابق، ص: 20

"لبعد المشقة واتساع المسافة، وإذا بي في مواجهة اللحظة وما حوت وإن شئتم الدقة كنت في مواجهة ما حوت، لم تقع عيني على اللحظة في شكلها أو جوهرها .. أعرف الآن أن ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهارا أو ليلا أو شهرا قمريا أو ميلاديا أو حولا أو دهرا أو عصرا ليس إلا إعراضا لما هو أعم وأشمل، شيء وليس بشيء لكنه لا يدرك ولا ير ولا جهات له .. وأكف حتى لا أخوض فيما نهيت عنه، وأحوش نفسي عن الكلام خشية وتحسبا فعذرا"[1]

والحق إن تجربة الغيطاني مع الزمن في كتاب التجليات، تعد فذة لأن وضع معاييرها وقوانينها تمتنع عن الاختزال في دائرة العادي، بل هي موقف" ميتافيزيقي" من اللغة والكتابة حول ذات الإنسان وطبيعة الوجود، وإذ بات ذلك معروفا فتحرر ذات الكاتب المبدعة من " النموذج الكتابي" للرواية كجنس أدبي أمر كان الغيطاني قد أدركه لما فيه من الإشكال والصعوبة،فاختار أن يكتب خارج الزمن وهذا أمر بات مشهودا عن قراء أعماله أغرتهم أساليب الكتابة بإثارة فائقة بين إيقاعات ومقامات متفاوتة، وفي ظني أن " سعيد توفيق" اصطنع أصداء السؤال عند الغيطاني وهو يقرأ اللامرئي في المرئي والوجود في العدم، والحقيق في المتخيل، والمقيم في الزائل العابر من خلال " عالم الغيطاني" وهو الذي يرى في كتابة الغيطاني بنية اصطناعية لتثبيت المعنى ضد الزمان، ويرى أن جوهر الكلام من باطن النفس كما يدل ذلك على محتوى كتابه المذكور آنفا، غير أنه علينا أن نسوق هذه العناوين لما لها من ميزة.

- " تجليات الوجود الأنثوي" في خلسات الكرى

1- التجليات الرواية ، ص:390.

- السفر في حنايا الوجود " تجربة القطار في دنا فتدلى
- وجود العدم في " رشحات الحمراء"
- رؤية المرئي واللامرئي من " نوافذ الغيطاني"
- ومضات الزمن في " نثار المحو"
- أصداء الوجود في " كتاب الرن"[1]

لكأن تجربة الغيطاني الكتابية لا تفرق بين آن الزمان الحاضر والآن المطلق حتى وإن حاول تبسيطها فإننا نجد فيها من العسر قدرا غير يسر، وهي إذ تنتقل بنا بين الأفكار والسياقات وبين الأزمنة والعصور ميراثا وحضورا واستقبالا، فقد نجد مثالا على هذا المنوال انطلاقا من هذا المقطع السردي الذي لم يأتيه الراوي إلا عنوة ومجاهدة يقول الراوي:"

> "يقول شيخي الأكبر وقد ظفرت بما لم يظفر به غيرك من أهل الجاهدة والمعاناة الحقة، فأتم سعيك واقصد سبيلك، يغيب صوته عني يتوالى سرياني في الأشياء أو سريان الأشياء في ، أرى الحديد فوق الماء والزهرة تلدغ الحية، والشجر يأكل الجراد، السمك يسبح في البر ويموت في البحر، أرى الزمن يمضي معكوسا فيولد الإنسان شيخا ثم يكبر فيصير شابا ثم ينضج فصير مراهقا، ثم يصل إلى الحكمة طفلا، ثم توافيه المنية جنينا ويلفونه في مشيمة الرحم، ويشيعونه عبر فرج الأم إلى مثواه الأخير بالبكاء والنواح والعويل، يختفي يتحول إلى نطفة ثم علقة يرتد بين الصلب والترائب"[2].

1- سعيد توفيق. عالم الغيطاني، قراءات في دفاتر التدوين. مرجع سابق.ص: 08

2- التجليات الرواية ، ص: 465

من دون الخيط المرشد في هذا النسيج اللغوي ذو طبيعة تأملية وفلسفية، فإننا نضيع بين ألغاز هذا النص كما بين هوسرل من خلال مقاله " الفكر على حافة المطلق" فقال:" ليس لزماننا من شوق أعظم من رؤية الأصول الحقيقية تعبر عن نفسها أخيرا وتبلغ المعنى الأرفع عباراتها الأخص بالسمع والبصر والفؤاد"[1] وهذا هو شأن الغيطاني كأنه فيلسوف في قلب تجارب الإدراك، يجعل من هذه التجارب مسارات أفقية بين الوعي والعالم جيئة وذهابا بين النفس والوجود بين المحايثة والمفارقة (كنت متصلا ومنفصلا) وهي كما قال أدونيس:" كتابة لا مكان لها كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان بل في نصوصهم"[2].

يكون التأمل حينها أشبه بكشف المتصوفة ونبوءات المرسلين، لا شيء يقيها من شبه الجنون (جنون الكتابة) كما أن هذا المكتوب يقترب كثيرا من البصمات اللاشعورية التي وضحها " غاستون باشلار" في تأملاته خصوصا شعرية المكان ولحظة الميلاد ومراحل الطفولة الأولى للإنسان مبينا " أنه إذا كانت حياة الإنسان على درجة من التعقيد فإن خطابه الأدبي يشتغل على نفس الصورة التي تشتغل بها ذات الإنسان في مواجهة العالم"[3] فهذا أحد الممرات الموضوعاتية التي تصرخ من أعماق " التجليات".

وتأسيسا على ما سلف فقد حدد لنا " الغيطاني" منذ عنوان الكتاب ارتباط هذا الخطاب بمسالك من فتوحات وأنوار إشراقية-يحتاج منا الغوص في أعماقها إلى مجداف وشراع وزورق- معتمدا على آلية التناص مما يجعل لهذا السرد نكهة

1- فتحي أنقزو. هوسرل ومعاصروه. مرجع سابق، ص: 33

2- أدونيس الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت، ط3 ، 2006،ص: 115

3- حميد لحميداني. نحو لا شعورية النص أو الباشلارية الجديدة. دراسات سال،ع: 05، المغرب شتاء 1991، ص: 471

وطبيعة سيميوطيقية تثري شاعريته، إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي فارقت معناها القديم وفقدت لاستقلالها في سياقها الجديد.

ولما كان عليه أن يحقق هذا التجاوز وفق أبعاد تشمل أنساقا رمزية وكنائية وتناظرية وتماثلية ليحرف النص عن وجهته كجنس أدبي في قالب غربي (رواية) يراها هو وطريقته هذه وفق نظرية " التداخل النصي" تربك المتلقي لأنه يقدم نص التجليات عبر تمدده وتشابكه بالصور والمجازات، حتى ليسمح له بالتكوين النهائي بصورة جديدة تمليها قدرة الغيطاني على وضع كتابة بطروس جديدة فوق ثنائية الدال والمدلول، لذلك نلفي شبكة الدال تتعين في الخطاب وهي مرتبطة بالتأويل والنظرة الخاصة للأشياء والعالم" حيث تتواصل الكلمات والجمل مع أصوات وروائح وصور من الحياة المجازية التي تشبه الحياة الواقعية ولا تشبهها لأنها تعبر عن واقع افتراضي"[1].

وبإمكاننا أن نستغرب علاوة على ذلك لميل " الغيطاني" إلى ترميز السياق الإجمالي فهو يهرب من الأرض في الأرض، ويبحث عن المقدس في سفر دائم العبور بين الأمكنة والأزمنة البرزخية (وفق تعبير ابن عربي) ومع ذلك سنحاول جهدنا أن نجعل الحوار مع النصوص ممكنا في ضوء جدلية التناص، وضمن توليف أرحب، وبصورة أكثر تحديدا يبدو أن الكشف الصوفي الخاص بذي المعارج عند ابن عربي في كتابه " الفتوحات المكية" قد تشربه الغيطاني في بعده النصي والإيحائي ووسيلته إلى ذلك الخيال واللغة واستحضار الزمن الكوني في " الكتابة" ونتساءل في سياق هذه الملاحظات ما مدى إسهام نصوص الآخر وتفاعلها داخل نسيج التجليات؟

1- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي. دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006، ص: 429

ما دام أن أفق الكتابة يحفر أخاديد لمشروع بديل في الكتابة الإبداعية العربية تقف مع التناص بوصفه خاصية شعرية .

الفصل الثاني

خطاب الآخر(تجليات التناص)

1-التناص في النقد القديم
2-إرهاصات التناص في النقد المعاصر
3-إشكالية الكتابة والتناص في كتاب التجليات
4-تجربة العشق واللغة الصوفية

دأب الفكر الأكاديمي في شتى مجالات المعرفة الإنسانية على إخضاع العطاء البشري بمختلف تفرعاته، إلى ما يشبه ضربا من التسييج المصطلحاتي، وهذا في محاولة منه لدرء أشكال التداخلات في استعمالات المصطلح، ومثل ذلك يقال على مصطلح " التناص" الذي يواجه كسائر المصطلحات الأخرى فيما يبدو صعوبة في التحديد والطرح، إنه يشكو أكثر من تداخل وليس في الأمر ما يدعو إلى الاستغراب لأن فهم التناص في أبعاده المختلفة خلق تشويشا في ساحة النقد الأدبي المعاصر، خصوصا في ضوء النظريات المعاصرة لمقاربة النصوص الأدبية والكشف عن حركتها الخصيبة للوصول إلى فهم أعمق للخصائص التي تميز هذه الكتابة عن تلك.

وبرغم كل ما يشوب هذا المصطلح في الاستعمال لمفهومه دائم التزأبق، فإنه يستوجب علينا وبعد كل ما كتب في الموضوع أن نخص حقبة الانطلاق في النقد العربي بكلمة غاية في الإيجاز، محاولة منا رسم زاوية الانطلاق، وحتى يسهل علينا رسم منحنى بياني لمسار هذا " المصطلح" على مستوى التنظير والاشتغال وما هي درجات اشتغاله في نص التجليات مادام أنه يعكس صوت الآخر وما شهده من تقلبات كبرى.

البـــدايات:

دون الدخول في متاهة التحديد الدقيق لتاريخ نشأة مصطلح " التناص" كمفهوم يعني تفاعل النصوص وتعالقها بكيفيات مختلفة، فقد أورد محمد خير البقاعي" أن كلمة " التناص" اخترعتها إن استطعنا القول (جوليا كريستيفا) في كثير من المحاولات المكتوبة بين عامي 1976/1966 حيث ظهرت في مجلة tel quel ومجلة critique التي أعيد نشرها في semeotike وفي كتابها " نص الرواية" وفي التقديم

لكتاب دوستوفيسكي لباختين"[1] وقد جاراها بعد ذلك كوكبة من الأقلام من ذوي الاختصاص من أمثال (لوتمان/ ريفاتير/ رولان بارت/ مارك أنجينو..) وغيرهم.

إنها بدايات التقعيد لمصطلح " التناص" الذي كان يعني أن النصوص الأدبية تقيم حوارا فيما بينها، وأنها ليست بريئة وليست سكونية، بل هي دائما حاملة لحركية خطابية بين خطاب الآخر وخطاب الأنا (الكاتب)، والقارئ هو الذي يلاحظ هذا التفاعل، كما تصر كريستيفا على تأكيده في تعريفها التالي، أي لا غنى لدارس مصطلح التناص من الوقوف عنده محنكا كان أو مبتدئا فلقد كتبت معرفة إياه كالآتي:" إن التناصية هي أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[2] فمع الباحثة النص ليس نظاما لغويا مقفلا كما يزعم الشكلانيون الروس، وكما روج ذلك تودوروف في أكثر من إصدار(الكتابة في درجة الصفر/ لذة النص..) سعيا من وراء هذه العناوين إلى اقتراح قراءة بنيوية تختزل النص.

فالتناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم " فقد عني النقد العربي بالكشف عن (سر الصناعتين) و(عيار الشعر) و(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، حتى يكون النقد منهجا للبلغاء وسراجا للأدباء يعرفون به أحكام صنعة الكلام وطبيعة المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ويتمكنون عبره من الكشف عن مساوئ الشعر ومحاسنه ومن الإبانة عن السرقات والوساطة بين الشاعر ونصوصه أو الموازنة بينه وبين معاصريه أوسابقيه"[3]

1- محمد خير البقاعي. آفاق تناصية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د،ط)، 1998، ص: 66

2- جوليا كريستيفا. علم النص. تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 1991، ص: 26

3- صبري حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. عيون المقالات، دار قرطبة، المغرب، ع 2/ 1986، ص: 80

وفي هذا الجرد المحدد تنكشف لنا رؤى النقد القديم التي ساهمت بإعطاء كشوفات خصوصية مميزة أثرت الجانب المفاهيمي لمصطلح التناص.

إذن فقد اهتم النقاد القدامى بالشكل، وجعلوا النص مدار اهتمام التجربة النقدية، قبل أن تعرف الساحة النقدية العربية المعاصرة حقولا محاذية وموازية تنازع مجال التناص، في حركية تفاعلية قائمة على الأخذ والرد ما بين النصوص، ولا غرو في ذلك مادام أن زمرة من النقاد كـــ (ابن سلام الجمحي، وابن قتيبة، وابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني) تمكنوا من عقد الموازنات وفرز الدخيل والمتحول، وتتبع شتى صور السرقات في وقت مبكر من تاريخ هذا النقد، وهنا سنكتفي بإثارة أكثر من دائرة جدل فيما يخص هذا المصطلح ضمن كتاب " عز الدين المناصرة الموسوم بـــ"علم التناص المقارن" كونه في نظرنا يقدم رؤية شمولية عن مصطلح التناص وتقليباته .

إذن من باب الحرص على مد المصطلح بنفس جديد وإخراجه من فوضى المفاهيم والاستعمالات، سيبادر عز الدين المناصرة في كتابه المذكور آنفا إلى استكناه شتى المفاهيم والتصورات التي التصقت بهذه الظاهرة عند النقاد العرب القدامى، فمفهوم (السرقات الشعرية) يعني (التلاص)، ويستكمل تمحيصه في الفصل الخامس من الكتاب ليتعقب مصطلح " التناص" في النقد الحديث، وسيتيح لنا هذا الكتاب فرصة شائقة ونحن نمعن النظر في ضروب المقاربات التي أثارت هذه الظاهرة في مجال الشعرية الحديثة في اتجاه العمق والتدقيق.

ولا نريد أن نسترسل هنا في تحديد كل الإسهامات التي ذكرها الباحث في كتابه، إنما سيكون تركيزنا على ما طرحه من أفكار تصل من قريب بموضوع " التناص" كظاهرة أدبية ونقدية اهتمت بالنص في تعالقه مع النصوص السابقة، أو المعاصرة

له، لأننا أردنا أن نسوقها كمدخل لتعقب هذا المصطلح وتبين خيطه الأبيض من خيطه الأسود في متن كتاب التجليات.

التناص (في النقد العربي القديم)*

وهنا يطرح عزالدين المناصرة عينة أساسية لفهم الكيفية التي تناول بها النقاد القدامى موضوع السرقات الشعرية، مرجعا أسباب الاختيار إلى كثرة التشابهات في تناول موضوع السرقات إلى درجة التكرار وحتى يتمكن من إبراز الفروقات بين المفاهيم والاستعمالات، يتناول ثلاثة عشر ناقدا يراه أساسيا في الموروث النقدي من مختلف القرون وهم:(الجمحي 232هـ، ابن قتيبة 276هـ، المهلهل بنيموت334هـ،الآمدي370هـ،المرزباني384هـ،الحاتمي388هـالقاضي الجرجاني395هـ،العسكري395هـ،الثعالبي429هـ،العميدي433هـ،ابن،رشي القيرواني456هـ، عبد القاهر الجرجاني471هـ)حيث أسفرت قراءاته عن جملة من الملاحظات تكاد تكون الإطار المشترك لحركة النقد القديم، الذي كان إعجابا هلاميا بالصور والمجازات أو شغفا انفعاليا بالأسلوب أو أحكاما انطباعية لا تبررها غير شطحات المزاج وتذبذباته ولا يفيد القارئ أو المبدع شيئا.

فإذا بدأنا بالملاحظة المتعلقة بالبعد المنهجي سنجد تناول النقاد القدامى ، أشكال التأثر والتأثير والتناص تحت عنوان (السرقات الشعرية)،"إلا أنهم على

*- يستشهد بهذا الخصوص دائما بقول امرئ القيس (نبكي الديار كما بكى ابن حذام) وقول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم) وقول زهير (ماأرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا) وقول أبي تمام (كم ترك الأول للآخر) وقول الإمام علي :(لولا أن الكلام يعاد لنفذ) كما يستشهد أيضا بحكاية أبي نواس الذي سأل الراوية خلف الأحمر عن الكيفية التي يصبح بها شاعرا بعدما شعر بموهبته، فطلب منه خلف أن يحفظ ألف قصيدة ثم ينساها لكي يصبح شاعرا./ ينظر عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر/ الفصل الرابع بعنوان(أشكال التناص في شعر أحمد مطر)دار السياب ، لندن، ط1، 2008، ص:165

مستوى الاشتغال استخدموا مفاهيم التناص المعاصر، ابتداء من الحد الأقصى (النسخ) وانتهاء بالحد الأدنى وهو المشترك العام، وما بينهما كانت هناك درجات كثيرة صنفوها وأطلقوا عليها مصطلحات كثيرة (متنوعة ومتشابهة أحيانا"[1]كما تتضح العلاقة الشائكة بموضوع السرقات الشعرية وموقف النقد القديم منها وتشهد على ذلك مئات الأمثلة عن سرقات حقيقية وسرقات وهمية وما بينهما، ويذهب القاضي الجرجاني ليبين أهم المصطلحات التي تواردت في مصنفه فيقول: "ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبته ومنازله فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا والمشارك له محتذيا تابعا"[2] .

ففي هذا القول إيضاح لجملة من المصطلحات التي تدخل في باب السرقات الشعرية وما يتصل بها (الاقتباس ، التضمين، الغصب، الإغارة ، والاختلاس ، التلميح)* كما قدم النقد القديم تبريرات نقدية لتسويغ السرقة ونقيضها، وميزوا بين السرقة الظاهرة والإخفاء الذكي، وكانوا يمتدحون الإخفاء لأن الشاعر يكون عندئذ أكثر قدرة على الامتصاص والتحويل والتغيير ومنحوا السرقة الجميلة شرعية الحق في البقاء إلى درجة محو النص الأول، بل وصلوا إلى درجة جعل السرقة (التلاص) فنا ملحقا بعلم البديع البلاغي" وهذه الأنواع ونحوها أكثرها مقبولة، ومنها ما أخرجه حق التصرف من قبيل الأخذ والإتباع إلى حيز الاختراع

1- ينظر عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، مرجع سابق، ص: 222

2- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، (د،ت)، ص: 183

*- يمكن الرجوع إلى : أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1 ، 2001

والابتداع، وكل ما كان أشد خفاء كان أقرب إلى القبول"[1] وفي حدود هذا يقف التصور النقدي القديم لمفهوم التناص معادلا للسرقات الشعرية عند جملة من المصطلحات، بوصفها درجات رسمت حوار النصوص المتداخلة، إيذانا بتشكل ملامح التناصية بالمفهوم الحديث ومن جملتها ما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، حيث يشير هذا الأخير إلى أشكال السرقات ونختصر تعريفها في الأسطر الموالية:

الإصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه على نفسه.

الاجتلاب والاستلحاق: أن يصرف بيتا من الشعر على جهة المثل

الانتحال: أن يدعي الشاعر البيت جملة ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعر غيره وهو يقول الشعر

الإدعاء: إذا ادعى شعرا لغيره وهو ليس بشاعر

الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا أو أبعد صوتا فيروى له دون قائله .

الغصب: إذا كان الشعر لشاعر حي أخذ منه غصبا ، مثل اغتصاب الفرزدق لبيت اليربوعي حيث قال الفرزدق(والله لتدعنه، أو لتدعن عرضك) فقال اليربوعي: خذه لا بارك الله لك فيه.

المرافدة: أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك، إذا كانت شبيهة بطريقته ولا يعد ذلك عيبا ولا يجوز ذلك إلا للشاعر الحاذق المبرز.

الاهتدام: إذا كانت السرقة فيما دون البيت ويسمى النسخ أيضا .

1- الخطيب القز ويني. الإيضاح في علوم البلاغة. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب الحديث، الكويت، (د،ت) ج06،ص: 136

النظر والملاحظة: إذا تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ وكذلك إن تضادا أو دل أحدهما على الآخر ومنهم من يجعل هذا هو الإلمام.

الاختلاس: تحويل المعنى من غرض إلى غرض ويسمى أيضا نقل المعنى .

الموازنة: إذا أخذ بنية الكلام فقط.

العكس: إذا جعل مكان كل لفظة ضدها.

المواردة: إذا صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد *.

الالتقاط والتلفيق: إذا ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب.

نظم النثر وحل الشعر: ويتلخص في نظم أبيات شعرية من منثور أو نثر شعر منظوم.[1]

وسنكتفي بهذا القدر من مصطلحات النقد القديم، والحال أن مثل هذه المصطلحات تقدم لنا نقطة انطلاق جيدة وإن كانت في جانب السرقات الشعرية، وكما أن الخوض في قراءة تناصية دون مهاد نظري يجعل طريقنا صعبا نظرا لأزمة المصطلح التي تعانيها البحوث الأكاديمية ودور الترجمة، ومرة أخرى أرغب في الإنابة إلى استنتاج هام يتجلى بتعبير يحمل بشكل صريح موقف " عز الدين المناصرة" في كتابه علم التناص المقارن، ففي نظره أن " الفجوة الهائلة بين النقد

*- قد يكون الاتفاق في المعنى من قبيل توارد الخواطر أو كما تقول العرب وقع الحافر على الحافر، أي مجيء الاتفاق من غير قصد الأخذ أو السرقة،كما يحكى عن ابن ميادة أنه أنشد بيتا فقيل له: أين يذهب بك؟ هذا للحطيئة فقال الآن علمت أني شاعر إذ وافقته على قوله لم أسمعه، بنظر القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق. ص: 136

1- يمكن الرجوع إلى ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص: 1058/1038 ، كما أن أغلب التعريفات نجدها مفصلة في معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ، السالف الذكر

العربي القديم والنقد العربي المعاصر، ساهمت في انقطاع كبير وجعلت النقد العربي تابعا لمفهوم – التناص– الأوروبي بدلا من محاولة تطوير مصطلحات النقد القديم"[1] ولا نريد أن ننساق لغواية هذا الطرح الذي يعكس إشكالية كبرى تساهم في التخلص من طرائق تفكير الآخر بهدف إضاءة المناطق المعتمة في الذات العربية واستكناه ما هو مغيب في تراثنا العربي بشكل عام.

التناص في النقد العربي المعاصر

إن معظم الكتابات التي تداولت هذا المصطلح بسطت رؤى وأحكاما تخص هذا المفهوم الذي ذاب في معظم الاستعمالات بالنسبة للكثير من الدراسات النقدية، وأصبح من المستحيل الخروج من شرنقة التداخل والتعتيم إلا بتجنب مشاق الجدال الذي يثير الأسئلة الهلامية، أكثر من الإجابات التي تبحث عن تصور ابستمولوجي لهذه الظاهرة (في الكتابة والقراءة)، و لم لا تجاوز الترعة السجالية (تناص/ تلاص) وخصوصا أنها توسعت لتشمل المعاني والموضوعات، ولانكران لزئبيقة هذا المصطلح في أوساط الدارسين وفي تقديراتهم وضبطهم لحده المفهوماتي والاصطلاحي، وهذه حالة ناتجة عن تزايد عدد التأملات واتساع دائرة الاهتمام به، مما شكل ضربا من التداخل في الفهم والإدراك " فالقارئ لعينات من الخطاب النقدي المعاصر يلاحظ شبه إجماع على أن تشغيل كثير من الدراسات لمفاهيم نقدية يتم دون الوعي بالأسس الابستيمولوجية"[2] ومثل هذا يقال على " التناص.

إنه يشكو فيما يبدو أكثر من عاهة وعاهة، وليس في الأمر ما يدعو إلى الاستغراب أو الانقلاب على العقب، لأن انتقال النظريات والمفاهيم من الفكر

1- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن. مرجع سابق، ص: 227.

2- خالد بلقاسم. أدونيس والخطاب الصوفي. دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000 ص: 39

الغربي إلى التصور العربي يعد مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان، فلقد وصفت المقاربات النظرية الأرضية التي انطلق منها " التناص" وذلك لدرء أشكال التداخلات والتنازعات على مجال الاختصاص خصوصا مع الأدب المقارن، والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، فالمصطلح تبقى له خصوصيات استثنائية في الدرس النقدي العربي القديم حتى وإن اتخذ منه القدامى موقفا يترنح بين (المباح والمحظور)[1] وقد عرض هذا السجال الباحث " إحسان عباس" في كتابه" النقد الأدبي عند العرب حيث يضع خلاصة أساسية في موضوع السرقات بعد أن ناقش معظم آراء النقاد القدامى التي تفاوتت فقد ميز بين موقفين"

1. تناولها بدون حدة مثل : الآدمي والقاضي الجرجاني وحازم القرطاجني
2. تناولها بنقمة وغيظ مثل: الحاتمي وابن وكيع والعميدي"[2].

ومن المعروف جدا أن نظرية " التناص" كمصطلح في بادئ أمره، كان يعني تلك التقاطعات بين النصوص من غير قصد وبكل عفوية عند البعض، ولكن من منظور فئة أخرى يكون مقصودا وبالتالي فهو يقارب مفهوم (التأثر والتأثير) في مجال المثاقفة الذي اعتنى به " علم الأدب المقارن"، بل أن مفهوم " التناص" فوق هذا وذاك يبقى ظاهرة مستجدة في النقد العربي المعاصر تأبى أي تسييج اصطلاحاتي وفي هذا الجرد الذي سيأتي سنبين معترك الصراع المفاهيمي الذي شهده المصطلح، وحتى نتحسس مدى الانعراجات الحاصلة لأبعاده المتداخلة وذلك انطلاقا من المصطلحات التي نحتت له في النقد الأدبي.

1- ينظر الفصل الأول من الجزء السادس المعنون ب" السرقات الشعرية" من كتاب القزويني، الأمام الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة مرجع سابق، ص" 148/119

2- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط3، ص: 671

النص الغائب (1979)

إن " التناص" بحكم معناه العام الذي يتلبس به منذ ظهوره في بدايات توظيفه مع ""باختين" و" كريستيفا" فهو يتحرك بآراء مفكري الغرب وبشكل ما متعاليا عن دائرة التحديد لمجال الاختصاص، على اختلاف المشارب من شعرية وسيميائية وعلم الأسلوب رغم ما بين هذه المجالات من اختلاف وتناقض ملحوظ فقد يبحث فيه " المشتغل بالسوسيولسانيات والمهتم بالانثروبولوجيا والسيكو لسانيات والفلسفة ويعنى به المنهمك في تحليل الخطاب والباحث في نظريات النص"[1]

فهو شأنه شأن المفاهيم الجنسية مثل الخطاب والنص فكيف يكون الاقتراب من مصطلحات تتحول عن مقصدها، من سؤال الكينونة إلى مجال الاشتغال في مغامرة تصاحب التشظي داخل الأنساق الثقافية العربية بتباينها، وليس هناك مجال لعرض مسألة المثاقفة بل للسؤال مرتفع وهاوية ، فكيف تنشق الأخاديد في لهذا المصطلح في ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر؟

ستكون الإرهاصات الأولى لتشغيل مفهوم " التناص" في الخطاب النقدي العربي المعاصر في أواخر السبعينات، ضمن محاولة لحقل مفهومي شرع فيها الباحث" محمد بنيس" سابقا باعتماده مفهوما مقابلا، أوضحه في الفصل المعنون ب" النص الغائب"[2]، حيث في عودته إلى أصداء المتن الشعري المغربي المعاصر يقف من خلال ممارسة قراءة داخلية وخارجية ما أوضحته كريستيفا أساسا ، فهذا الموقف يؤكد المرجعية المحددة لأسئلة التناص، فهو يرى من خلال تفجير سؤال الحداثة في الشعر

1-سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1992، ص:10

2- ينظر محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985،ص: 251/ 280 وانظر أيضا، محمد بنيس. حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988، ص: 107/95

العربي والمغربي أن النصوص الشعرية قديمها وحديثها " ليس بمقدورها أن تكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاتيتيها ومنتوجيتها، هذه الفاعلية تتوهج من خلال القراءة"[1] وحتى يكون النص فاعلا ومنتجا لذاته باستمرار فإن عليه أن يهاجر، وهو بهذا يقدم لنا المقابل الثاني للتناص، من خلال تجربة قرائية مكملة عنونها بـــ " صلاح عبد الصبور في المغرب" مقاربة أولية لهجرة النص"[2] ويمكن لهذا المقابل أن يحثنا على سلك طرائق أخرى تندرج في مفهوم " هجرة النص" المصطلح الذي بلوره الباحث، معتمدا فكرة أن مفهوم النص، لم يعد مقتصرا على المنتوج اللساني"[3]

وهنا أيضا نشير ونؤكد أنه اعتمد أدوات منهجية للقراءة تقارب مفهوم "التناص" وهي الامتصاص والحوار،" إننا نلتقي هنا مع المفهوم الأول " النص الغائب" حتى وإن ضيق الباحث نقده ليشمل التجربة الشعرية بالمغرب فإنه تجاه مصطلح التناص لم يقدم الصفة الاستثنائية لمصطلح لا زال في خانة الفظاظة[4]، ولا زالت الدراسات النقدية تجرب حظها ولهذا نظم صوتنا إلى صوت الباحث "عزالدين المناصر" في استنتاجه على ضوء هذا التعليق" إن محمد بنيس لجأ إلى نحت مصطلحه الخاص (النص الغائب) معادلا لمفهوم التناص تماما، وما دام أنه اطلع على مفهوم كريستيفا للتناص كما هو واضح، فلماذا لم يترجم المصطلح الفرنسي إلى التداخل النصي على الأقل بدلا من (النص الغائب) وعلى أية حال يبقى المصطلح الأخير علامة مسجلة لمحمد بنيس"[5] وهذا لم يحمل المصطلح إلى مداه الأعلى، بل هو مجرد استنساخ للمفهوم الغربي كما أوضحنا سابقا.

1- ن،م،ر،س ص: 97

2- ن،م،ر،س ص: 95

3- ن،م،ر،س ص: 97

4- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن. مرجع سابق، ص:155

5- ن،م،ر،س ، ص: 156

استيراتيجية التناص (1985)

يأتي الفصل السادس من كتاب الباحث المغربي " محمد مفتاح" المعنون ب: تحليل الخطاب الشعري[1] يدل على نقطة تلاقي تنشر هي نفسها أمام أي متصفح، إذ تحوي ضمن عنوان الكتاب الرئيسي، عنوانا فرعيا (استيراتيجية التناص) الذي يوحي لنا بقربه الحميمي من مفهوم " التناص" خصوصا ضمن حدود المعالجة النصية، ونلفي صاحب الكتاب يضع يده على الجرح مباشرة ويعرض مقومات هذا المصطلح كما حدده باحثون مثل (كريستيفا/ لورانت/ ريفاتير) على أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا وفق ما ذكره الباحث ، ومع ذلك فإنه يدلنا على تعريفات توجهه وتطلعه بهذا المفهوم ولا بأس أن نكرر نحن صياغتها من قبيل التأكيد وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة.
- نصوص ممتصة يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- نصوص محولة بالتمطيط والتكثيف بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، لكن الباحث محمد مفتاح لا يتوانى في استخراج ما يقابلها في التراث النقدي العربي القديم والمتمثلة في (المعارضة/ المناقضة/ السرقة)، كما أنه لمح إلى التداخل الكبير بين مفهوم التناص ومفهوم " التأثر والتأثير" في حقل الأدب المقارن عند التقديم للفصل الذي خصصه " للتناص"، وربما أن ولادة الفكرة تلتقي شيئا فشيئا مع فكرة المقارنة بصورة خالصة عند المدرسة الأمريكية التي تنادي بأفضلية التوازي ما بين النصوص، فالفهم الأدبي هو أهم هدف يرسمه " هنري

1- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. استيراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص: 135/119

ريماك"[1] للدرس المقارن، أي: ملاحقة الحس المشترك بين الآداب والنصوص عبر التحليلات والمقارنة بين نصوص سابقة ونصوص لاحقة ولأنواع التيارات التي تشكل خلفية النص، مما يجعل مسألة التأثر والتأثير مسألة تناصية، فالتناص أصبح بعدا مفهوماتيا جديدا بموجبه يعني فيما يعني أحد الأدوات الإجرائية التي تلقي الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية لصنعة الأدب وعلى أساليبه وبنائه.

قد يجمل بنا فهم هذه المحددات التي اختزلها الباحث محمد مفتاح، في إطار التناص مصنفة ضمن نقطتين:[2]

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها
- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساس للتناص

وكلها مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا أ كما أن الإنتاج الأدبي لا تتحكم فيه الطفرة باستمرار، " وليس مبتذلا أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا، في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها وزمانيا في حيز تاريخي معين"[3] .

يتضح مما سبق أن السؤال يتخذ اتجاها مغايرا في ميدان التناص وهو: أين يكون التناص في الشكل أو المضمون؟ أو فيهما معا؟ ولكن محمد مفتاح لا يبرح يفسر لنا بطريقة أوضح " أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما

1- سعيد علوش. مدارس الأدب المقارن. المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 1987،ص: 125/93

2- ينظر محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري. استيراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 121.

3- ن،م،ر،س ، ص: 125

عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عالمية أو شعبية) أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في الميتناص والموجه إليه لفهم العمل الأدبي"[1] فهذه الملاحظات أساسية من أجل فهم انقلاب الشك إلى يقين، وبهذا الصدد فالتناص ظاهرة معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، بل هي" مجال نقد لم ينهض تماما بالوظيفية وبالبنيوية .. إنها جوهر مشكلتنا في السنين القادمة"[2].

ليس للتناص من مفاهيم ثابتة لأن وضعه قد سكنه طموح التحديد والاستعمال الأخير والنهائي، يتراوح بين التعظيم والتبخيس (تفاعل/ سرقة) من النقد القديم إلى النقد الجديد، غير أنه كمفهوم يقع في مدار مقارنة النصوص والتقاء القواسم والفوارق والتواشجات التي تتحكم في النسيج الداخلي للنص، وما يعتلج فيه من شرايين ومستويات منذ الستينات، وهي الخلاصة التي تبدو بشكل أوضح في المحاولات النقدية، لذا فإن مفهوم التناص يكون مشتركا بين المناهج النسقية والسياقية، وهنا يكمن ما هو جوهري تحت عنوان " تجليات التناص".

إن القبول بظاهرة " تناصية" تتضمن " النقل والاقتباس مع الإخفاء وهو شكل أساسي من أشكال التناص[3] تظل في جدل مزدوج تلعب دورا هاما في تجديد المثاقفة، وهنا لا بد أن نميز محاولات (محمد مفتاح/ محمد بنيس/ سعيد يقطين) في هذا المجال، ولذلك حصل حسب قول عز الدين المناصرة شبه إجماع على أن المحاولات التي شرحت المفهوم لم تحسم القضية بوضوح" بل جاءت لمجرد التمايز

1- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن. مرجع سابق، ص:178

2- مارك أنجينو. التناصية. بحث في حقل مفهومي وانتشاره. في آفاق التناصية،تر: محمد خير البقاعي ، مرجع سابق، ص: 83

3- ن،م،ر،س ، ص: 83

وقد ظلت المحاولات الأخرى مجرد شرح لنفس المفهوم وإن اختلفت التسميات"[1] وفيما يلي رصد لأهم المفاهيم المتعلقة بـــ"التناص" كما يتبدى من سياق ما جاء في كتاب " علم التناص المقارن" لأنه يقدم -حسب رأينا- لائحة من الدراسات تطرح شبكتها ليس لتوسيع المفهوم بل لإخضاعه لتراتبية تستمد وجودها من منطلقات ومرامي " كريستيفا" ببدائل مقترحة هي كالتالي:

- محمد بنيس استخدم (النص الغائب 1979) ولا حقا استخدم (التداخل النصي 1989)
- محمد برادة ترجم المصطلح بـــ " التناص 1982)
- صبري حافظ استخدم (التناص) و(الترسيب)[2] و(تفاعلية النصوص) 1984
- محمد مفتاح (التناص) و(التفاعل) و(التعالق النصي) 1985
- استخدمت مجلة الفكر العربي المعاصر (التناص) 1989 في عدد خاص
- عبد الواحد لؤلؤة استخدم (التناصيص 1991)
- سعيد يقطين استخدم (التناص) و(الترابط النصي)"[3]

1-عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن. مرجع سابق، ص:177

2- فكرة الترسيب (sédimentation) واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها " جاك دريدا" في تعامله مع النصوص وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفاق زمانية وفلسفية بعيدة، فالنص ينطوي دائما على عدة عصور ولا بد أن تتقبل أي قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها) ينظر صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، ع 2، 1986ن ص: .81

3- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن،. مرجع سابق، ص:177

أما بخصوص الوضع المعرفي لهذه الفكرة، فإنه يعيد طرح الأسئلة وبلغة أكثر حداثة تقول أن نظرية " التناص" تتضح حين ننتقل إلى فكرة " النص التوالدي Geno texte أي النص المحلل كهيكلية بنوية، وليس مجرد بنية قائمة بحد ذاتها، التوالدية تتخطى البنية لتضعها في إطار أعمق منها، وهي مجموعة إشارات وعلامات تبنيها تهدمها وتعيد بناءها من جديد بشكل لانهائي انطلاقا من نزوات واعية ولا واعية"[1]

ففي مضمار فهمنا وتصورنا، يبدو أن تشخيص الداء يستلزم منا اقتراح البدائل التصورية، والرأي عندنا يقول أننا بحاجة إلى مراجعة خريطة هذا المفهوم كبقية المفاهيم، ومن ثم تخليص حقل اشتغاله من الكثير من الشوائب، ولا غرو في ذلك ولا ضرار ما دامت حقول البلاغة خضرة ندية، ونستطيع القول أن "التناص" قدر لا مفر منه في كل فعل كلامي وكتابي لأنه مرتبط بفعل القراءة.

لنترك جانب التنظير يدقق في مواصفات"التناص" كونه تفاعل نصي وغربلة الآثار الأدبية وفق معايير علمية صارمة تفضي بنا إلى الحائط المسدود، ومثل هذا القول لا يعني البتة إنكار كل رغبة صادقة في إثرائه، مع العلم أن مجرد تتبعنا للظاهرة التناصية تتبعا دقيقا قد يتطلب فصلا بأتمه.

تبقى معالجة " التناص" في الخطاب السردي بحث في ممارسة الكتابة، أي قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وكانت أغلب الدراسات التي أشرنا إليها تجعل "باختين Mikhaïl , Bakhtine " هو الذي شكل أفق هذه الظاهرة ونمتها بعده كريستيفا، ويذكر محمد برادة في ترجمته لكتاب باختين " الخطاب الروائي" أن البعد الحواري " هو من السمات الأساسية للكاتب الروائي، الذي

1- فؤاد منصور. حوار مع كريستيفا. الكتابة الجديدة. الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي،بيروت، ع 19/18، 1982، ص: 122

يتحدث فيها عن نفسه في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به"[1] غير أن هذا الاستنتاج لا يغلق الجدال بل بالأصح يفتتحه، لأننا نفترض أن بصمات النصوص الغائبة تأتي كمحطة انتقال وهمزة وصل وراء ولادة كل فكرة في أعماق النصوص وفي رأينا أن " القراءة" هي التي ترسم حدودها والحال كما سبق وأوضحنا أن " كريستيفا" هي التي تخطت العتبة واقترحت ملامح " التناص" انطلاقا من ثورة (اللغة الشعرية) مرورا بأبحاثها اللاحقة (رحلة العلامات 1975)، (لغات متعددة 1977)،(الحقيقة المجنونة 1979)، و(نص الرواية)، فلنقرأ حجتها الأساسية :" النص يؤكد على قيمته في كثافته، وليس في الوظيفة التي يؤديها بالنسبة إلى ما ليس هو النص ... هذا المصطلح الغامض الذي أتردد في تحديده بشكل نهائي متوكئة على إضافات لاكان[2] وليفي شتراوس وميشال فوكو الذين هم عوالم متغايرة"[3] وهذا ما يوحي بوجود قربى من مجال القراءة الموضوعاتية التي تهدف إلى استكشاف الكهوف البلورية في النص عموديا وأفقيا حيث يتداخل ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض، ولقد اخترنا عن قصد هذا الاستشهاد حتى نوضح ماذا نقصد بكلمة " تناص" أو " خطاب الآخر" ضمن تجليات الغيطاني.

1- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص: 29

2- يحدد جاك لاكان، "أن اللغة البشرية تشكل تواصلا يستقبل المرسل ضمنه رسالته الخاصة من المرسل إليه ولكن في شكل مقلوب، حيث أن خطاب الذات يشكله دائما خطاب الآخر وذلك من أنه مزيج من الحضور والغياب ضمن الكتابات" ينظر جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي،. منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2006، ص: 66

3- فؤاد منصور، حوار مع كريستيفا، الكتابة الجديدة ، مرجع سابق، ص: 124

مغامرة الكتابة والتناص:

في خطاب التجليات ضروب من المعاني التي تستغلق على من يحاول معالجتها بأدوات محدودة وفهم مغلق، فالكشف الباطني الذي هو محل تكثيف شديد مقصود من قبل " جمال الغيطاني" الذي ظل طوال سيرته الأدبية ومغامرته الكتابية يصر على ترميز لغته في تقديم أشكال جديدة للرواية المصرية والعربية، وحتى لا تكون كتاباته خانعة من باب المحاكاة لنظيرتها في الغرب، وبما أن هذه الرواية تشكل في نظر صاحبها معبرا لغويا لتقريب محتواها من محتوى الأسطورة إلى جانب سلسلة إبداعاته التي بدأت مع " أوراق شاب عاش منذ ألف عام" إذ ليس من الصدف أن يقسم متن الرواية إلى أسفار في رحلة أدبية ومعرفية تتمحور حول الذات من المهد إلى اللحد، حين لا يسعف الذهاب بطريقة مباشرة،ولقد برهن النص عن تلك الرغبة أو التجربة العاطفية الغائرة في إيماءات حكائية وربما هذا ما جعل الموضوع ينفتح على موضوع الكتابة والتناص لاستشراف عوالم السرد التي تتجاوز المكان والزمان وقبل البدء يستوجب التأكد المسبق من كون أن تجربة الكتابة عند الغيطاني في هذا النص تمثل بالفعل نوعا من الثورة ضد عناصر الثبات في طرائق التفكير والإبداع المتداولة.

يتحتم علينا معاينة هذا النص من مؤشراته (الخارج نصية) و(النصية) وبالطبع فإن ما نريد قوله من هذه البسطة الوجيزة هو معاينة " كتاب التجليات" من خلال " قراءة تناصية" نستكشف من خلالها تلك الدورة التي قام بها الغيطاني في عالم المتصوفة / خطاب الآخر للوقوف على طبيعة هذه الكتابة التي تشير ولا تصرح وتتعامل مع اللغة في أعلى مستوياتها الخيالية، بل إننا نشاهد أحيانا مقاطع خاصة بمؤلف أو مفكر فلسفي معين أو متصوف (ابن عربي)في كتابيه (الفتوحات المكية) و(الإسرا إلى مقام الأسرى) وهنا يصبح التناص حقيقة لا يرقى إليها شك "

وشهادة الروائي أو حديثه عن تجربته في كتابة الرواية يدخلان ضمن نصوص الكاتب وإن كانت لهما طبيعة مغايرة، وسمي هذا النوع من الكتابة بالمناص الخارجي وهو النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه، مجليا طريقته في الإبداع الفني وفهمه له،... مدافعا عن تصوره الإبداعي وكاشفا عن بعض أوراقه الخاصة أو السرية التي لا تتضح في أغلب الأوقات للقارئ غير المتأمل أو حتى للناقد"[1] كما هو الحال مع هذه الأقوال التي يتعذر علينا تخطيها

- يقول جمال الغيطاني:" هناك باستمرار محاولات لتجاوز التقاليد والأشكال الفنية السابقة وهذا يقتضي جهدا كبيرا على سبيل المثال عندما بدأت دراسة أسلوب المتصوفة لم أكتف بقراءة الفتوحات المكية لابن عربي أو الإنسان الكامل لعبد الكريم الجيلاني أو الإشارات الإلهية للتوحيدي، إنما أنقل بخطي صفحات كاملة من هذه المؤلفات على مهل وبأناة لا لشيء إلا لمحاولة تشربي لسر الأسلوب ونفاذه إلي"[2] .
- إن الموضوع بالنسبة لي هو الذي يفرض الشكل ، داخل تجربتي الخاصة في الزيني بركات كنت أخلق عصرا بأكمله وكان الموضوع مطروحا في كل زمان ومكان أقصد موضوع القهر والبصاصين
- ولأنني أعيد خلق عصر بأكمله كان لا بد من إعادة خلق أدق التفاصيل ، اللغة الأسلوب أنواع الطعام الملابس أسماء شوارع القاهرة في هذا الوقت وحاراتها كل ذلك من أجل الإيهام بالعصر ومعالجة هذا الموضوع الأبدي.
- أما رواية وقائع حارة الزعفراني مختلفة، الرواية كلها مجموعة ملفات وتقارير من هنا كان من الضروري أن ألجأ إلى أسلوب التقارير البارد.

1- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. مرجع سابق، ص: 89

2- جمال الغيطاني. جدلية التناص. مجلة ، عيون المقالات المغربية، ع 02/ ص: 149/147.

– في كتاب التجليات تجربة تتعلق بالموت بالزمن بالنسيان بالعالم الآخر من هنا كان اتجاهي إلى التراث الصوفي .

ولا يخلو موضع[1] من دون أن يصرح فيه " الغيطاني " عن مغامرته الكتابية التي صارت بوجه من الوجوه من شأن النص، فلئن مثلت هذه الكتابة لونا من المقدرة الشعرية، فإنها تروم إلى إطلاع المتلقي على بعض خفايا الخطاب الصوفي الذي حضر في النص على هيئة " نصوص مبتورة، ونقول أمينة" أو علامات تطرز الكتابة وتتمرد على القوالب ولا تبالي بالنظريات ضمن محطات الوصف والسرد، إنها مغامرة تقدم عالما بديلا أو موازيا للواقع من خلال لغة الوجود/ ولغة الإشراق المحملة بالحنين، يقول الباحث إبراهيم فتحي:" للتجربة الصوفية في التجليات الخصائص العامة نفسها للتجربة الصوفية عموما مثل : الإحساس بالأبدية الاتجاه نحو المطلق التحرر من المعاناة ومن الطابع الجزئي للذات"[2].

ويستعرض " الغيطاني" عدته المعرفية ويصف طقوسه ونزواته مع القراءة وفعل الكتابة عندما يستعرض تلك النصوص الاستثنائية (القرآن/ الحديث/ كتب المتصوفة/ الشعر العربي..) فقد توغل في بعض نصوص " الفتوحات المكية" وانصهر معها من خلال اللغة، إذن نحن إزاء عالم سردي تشارك الحروف والكلمات والصياغات وكافة أشكال التعابير في جعله خاصا ويفصح عن معان غريبة، فصرح تارة عن حالة، ورمز أخرى عن حال وأشار طورا عن مقصود ولا ننكر التلميحات التي كتبت في حالة من النشوة الكاملة والتوهج الفني، وهذا ساهم في وجود كم غير محدود من الدلالات جعل انتماء " كتاب التجليات" إلى تربة التصوف، إلا أنه يعد نصا مستقلا بكل المقاييس في نظرنا حيث يتناص مع

1- www. Ghitani.com - ينظر الموقع الإلكتروني

2- إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،(د.ت)، ص: 114

نصوص غائبة لكنه يتمتع بملامحه الخاصة فتوظيف الغيطاني " في التجليات للحكاية الصوفية وللكرامات وبعد ذلك للغة الصوفية إذ نصادف المفردات ذات المدلولات الصوفية مثل: الكون / العدم/ الفناء/ الفراق/ الكشف/ المجاهدة/ السعي/ المشاهدة/ الاتحاد/ التجلي..."[1] يجعل النص يتعالى عن المعقول باستمرار ، ويكون له مع ابن عربي شأن خاص فهو ذلك الحاضر الغائب عبر علاقة "تناصية" فتوغل في نصوصه شعريا وليس عرفانيا وانصهر مع أسلوبه عبر التأمل والكتابة وكان حاضرا في نص التجليات شخصية مبجلة مقدسة وهذه إحدى القرائن الدالة على فعل التناص.

بوسعنا أن نعدد الأمثلة التي تؤكد صلة الكتابة عند الغيطاني من خلال المعارضة أو المقايسة مع النصوص الصوفية القديمة، وكذا بـــ " صناعة غير لغوية كتصميم السجاد مثلا، حيث تحقق بذلك مشروع الكتابة وكأنه مهرجان من النصوص الحاضرة الغائبة التي تتنزل في محطات خاصة من السرد، لإعلان القطيعة مع السائد.

من أجل هذا يحاول الغيطاني أن يقيم صرحا من الكتابة لا تجف ولا تذوي، وهذا ما قاده إلى تطعيم نصوصه بتأملات وأشعار ونصوص منتقاة لها عبق التراث فكان الخطاب الصوفي يتخلل معمار اللغوي والسردي بنغم متعالية تقود إلى نوع من المثالية المفرطة هي في الأصح من نسيج مقاطع نصية وبأحرف بارزة تحمل علامات موصوفة عن هواجس ذات لا تتردد في تمعن ومطاردة نصوص سابقة لتحقق ما يمكن أن نطلق عليه بـــ "التواطؤ الشعري " الذي قد يحمل على أنه من مظاهر الحداثة النصية.

1- ن،م،ر،س ، ص: 115

فإشكالية الكتابة والتناص في كتاب التجليات تحدد منذ البداية كنسق من الانعطاف يستوجب التأكد من كونه هما إبداعيا لدى الغيطاني وبالتالي كيف تحولت الرواية بموجب هذا التداخل الغريب بين النصوص إلى إشراقات صوفية نافذة في عمق الروح تنبثق لحظة الكتابة.

وعليه يغدو تمحيص خطاب التجليات من منظور التناص وفق قراءة متاخمة للخطاب الصوفي ليس بالأمر السهل على الفهم، لأنه يقودنا إلى استعصاءات حكائية تنزع غالبا إلى خلق مناخ مستغلق بدون واسطة أو مسافة، فهو يحتوينا من دون أن نعرف كيف! وكل محاولة لفهمه من قبلنا تصطدم بعقبات جديدة ، ومن أجل الإجابة فإنه علينا البرهنة على مقصدية الكتابة والتناص عند الغيطاني على صعيد المنجز النصي لا على صعيد الأقوال المصرح بها فحسب، وكأمثلة تكون من شواهد الإدانة هو تلك العناوين التي تنسجم بالضرورة مع هذه النقلة النوعية لمؤلفات الكاتب ونصوصه، فهي تارة تفي وحدها للقول من دون لبس بـــ" استيراتيجية الكتابة والتناسخ" عنده، فكتاب التجليات –موضوع بحثنا- يستدعي نصا غائبا أساسيا هو " كتاب التجليات" لمحي الدين بن عربي ويمكننا أن نقوم بتوضيح إضافي بخصوص هذه الصلة بين الكتابين في جدول سيكون بمثابة الهيكل البنائي الحواري (معمار النص)* كموازنة شكلية بين النصين مع العلم أن كتاب ابن عربي نص صوفي بامتياز أما نص الروائي جمال الغيطاني فهو خطاب سردي.

*- ورد هذا المصطلح (المعمارية)عند الباحث المغربي سعيد يقطين ويعني صورة الجنس الأدبي الذي يبرر من خلال البناء الفضائي للنص/ ينظر الرواية والتراث السردي، مرجع سابق ، ص: 22 ويشير في نفس هامش الصفحة عن أول من استعمل هذا المصطلح وهو:

G ,Genette ! Introduction a l’archi texte in : Théorie des, genres,seuil, paris , 1986

كتاب التجليات (ابن عربي)	الصفحة	كتاب التجليات (جمال الغيطاني)	الصفحة
تجلي الإشارة من طريق السر تجلي نعوت التتره في قرة العين تجلي تترل الغيوب على الموقنين تجلي الإشارة من عين الجمع والوجود	415	تجلي الفراق/ تجل ساطع/ تجلي التمام/ شرح ذلك التجلي	11
تجلي الأنية من حيث الحجاب والستر تجلي أخذ المدركات عم مدركاها الكونية تجلي اختلاف الأحوال	419	تجلي المستحيل/ تجلي الأماني/ تجلي الانتصار/ تجل يقيني/تجلي المحاولة	15
تجلي الالتباس تجلي رد الحقائق تجلي المعية/ تجلي الفطرة/ تجلي السريان الوجودي/ تجلي الرحموت تجلي المجادلة/ تجلي الرحمة على القلوب	423	تجلي الكدد/ تجل مغربي/ تجلي الأرض والزمان المتغير/ تجل غامض تجلي الحزن/ تجلي الشهيد	21
تجلي الجود/ تجلي العدل والجزاء/ تجلي السماع والنداء/ تجلي السبحات المحرقة/ تجلي التحول في الصور/ تجلي الحيرة/ تجلي الدعوى / تجلي الإنصاف/ تجلي معرفة المراتب	425	التجليات الديوانية/ بحر البداية/ تتميم أول /تتميم ثان/ فصل/ من مدائن التجليات/ إفصاح/ فائدة/ تتميم/ وصل /شرح/ الديوان	40
تجلي المقابلة / تجلي القسمة/ تجلي الانتظار/ تجلي الصدق/ تجلي التهيؤ/ تجلي الهمم/ تجلي الاستواء/ تجلي الولاية/ تجلي المزج/ تجلي الفردانية/ تجلي التسليم/ تجلي نور الإيمان/ تجلي معارج الأرواح/ تجلي ما تعطيه الشرائع/ تجلي الحد/ تجلي الظنون/ تجلي المراقبة/ تجلي	429 431	تجليات الأسفار/ السفر الأول/ سفر الميلاد/ حقيقة/ بيان/ إشارة/ التأهب/ فصل/ ريحانة من سفرنا الأول/ إطلالة/ زمزمة/ وصل/ حقيقة/ تجلي السفر/ وصل السفر/ تنبيه/ السفر القصي/ أسفار الميلاد	45 60

تجلي الإطلاع/ تجلي تارة تارة/ تجلي الوصية/ تجلي الأخلاق/تجلي التوحيد/ تجلي الطبع/تجلي منك وإليك/ تجلي الحق والأمر/تجلي المناظرة/	435	أسفار الغربة/ حقيقة/ دمعة/ سفر الإبدال/ سفر خاطف/ تلقين/ سفر الموجودات/ يامن تقضي/ النبوءة/ التمهيد/ تجلي الوجوه المتتابعة/وصل في فصل	76
تجلي لا يعلم التوحيد/ تجلي نقل التوحيد/ تجلي العلة/ تجلي بحر التوحيد/ تجلي سريان التوحيد/ تجلي جمع التوحيد/ تجلي تفرقة التوحيد/ تجلي توحيد الفناء/ تجلي توحيد الخروج/ تجلي التوحيد/	439	ملتقى خاطف/ وصل في وصل في وصل/درس/ نشوء/ الحيرة/ واقعة/ تفسير/ ماذا لو/ سلام/ سفر إلى البدايات والنهايات/ تعاقب الرؤى/ ما كان، ما سيكون/ تجلي الوصل/ التنقل والترحال/ تجلي سرياني/ وصل في وصل/ خاطرة	143
تجلي العزة/ تجلي النصيحة/ تجلي لا يغرنك/ تجلي عمل في غير معمل/ تجلي الكمال /تجلي خلوص المحبة/ تجلي نعت الولي/ تجلي بأي عين تراه/ تجلي من تجليات الحقيقة/ تجلي تصحيح المحبة/ تجلي المعاملة/ تجلي كيف الراحة/ تجلي حكم المعدوم/ تجلي الواحد لنفسه	449	المواقف/ موقف التأهب/ موقف الظمأ/ من أسرار هذا الموقف/ موقف الحنين/ تجل عابر/ موقف اللقاء والتلقي/ موقف كان وسيكون/ موقف الندم/ موقف النجم/ موقف الشدة/ موقف الجمع	254
تجلي من أنت ومن هو/ تجلي الكلام/ من تجليات الحيرة/ تجلي اللسان والسر/ تجلي الوجهين/ تجلي القلب/ تجلي خراب البيوت	451	السفر الثاني/ مدرج/ مقام الاغتراب/ وصل في فصل/ رجعى إلى ذلك المقام/ الوصل الأول من هذا المقام/ فصل في وصل/	382
من تجلي الفناء/ تجلي الرؤية/ تجلي الدور/ تجلي الاستعجام/ تجلي الحظ/ تجلي الأماني/ تجلي التقرير	453	خاتمة هذا المقام/ مقام الضنا/ مقام القربى/ مقام الحزن/ سريان بين مقامين/ مقام الجوى	496
تجلي نكث المبايعة/ تجلي المعارضة/ تجلي فناء الجذب/ تجلي ذهاب العقل	455	السفر الثالث/ حال الوداد/ تلقين/ رقائق/ النكس/ جال الفوت/ حال الجهات الأربع/ حال الوداع	815

إن هذه الأدلة الأولية - وغيرها وفير- المستخرجة من خطاب التجليات والمثقلة كنتيجة لعملية الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للعديد من المقبوسات لدى ابن عربي كما أسلفنا الذكر في الجدول، إضافة إلى تفاعلات أخرى بدا لنا أنه من المناسب أن نستمع إلى هسيسها كونها منطلقات العبور إلى ميدان الدلالات على المستوى الصوفي، أو بتعبير مغاير التكوين الاركيلوجي لنص " التجليات".

التمظهرات التناصية:

لن نتساءل في جنبات هذا العنصر عن سبب قيام الغيطاني بالتناص مع نص معين تحديدا، إذ يحسن أن نتجاوز هذا الطرح حتى لا نقع في إشكالية سحيقة الغور ولا تقبل الاختزال، والأحرى أن يكون بحثنا ليس في أصول النص، بل في انفتاح الكاتب على الخطاب الصوفي بغية مساءلة مشهد تعالقه معه، ويهمنا من هذه التخريجات – رغم طابعها التجريدي العام– ما له علاقة باللغة الأدبية في تقاطعها مع اللغة الصوفية، حيث يتسنى لنا متابعة سفر النص بين غموضه وبياضاته، كما أن الإضمار والإخفاء والمحو والإيحاء وغيرها من لعبة طمس البدايات يضمن للنص سيرورته واستمراره ويجعل من التداخل النصي" نصا لانهائيا على حد تعبير بارت"[1] وحتى تكون هناك فرصة لقراءة أكثر تدقيقا وتعميقا فإنه يمكن النظر إلى نص التجليات وفق قراءة تناصية منحصرة في نمطين أساسين من التناص، كما أشار الباحث سعيد الوكيل[2]

1- R, Barthe, le plaisir du texte, ed : seuil, paris, 1973, p : 59

2-ينظر: سعيد الوكيل، تحليل النص السردي. معارج ابن عربي نموذجا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص: 97

-تناص عفوي تغيب فيه القصدية، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي

- تناص قصدي يعتمد الوعي على نحو من الأنحاء.

أي أن صياغة خطاب التجليات يشير إلى نصوص أخرى لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص، ويجب أن نترك الأمر للمقبوسات لتقول كلمتها وتعبر بحرية أكبر عن نفسها ثم نحاول شرح هذا التداخل النصي في أبعاده المترامية وفي الجانب التكويني لفن الكتابة تجربة ومغامرة، حيث يتفاعل التاريخ والواقع والأسطورة تفاعلا يجعل من هذا التخييل " كتاب التجليات" ينسج ذاته مما يزكي فرضية كون الغيطاني يتوسل باللغة الصوفية لخدمة الكتابة لا العكس كما تلوح لنا بعض النماذج المبتورة.

الاقتـــباس الديـــني:

على خطى كتاب " الإسرا إلى مقام الأسرى" وإن اختلفت المرامي والمسافات يرصع الكاتب " التجليات" بمقتطفات ونصوص ووقائع لا جدال في انتساب كثير منها إلى أصول معلومة، يتم استدعاؤها إلى مجال النص، فثمة كم لا يحصى من التقاطعات النصية عبر تقنيات تحدد وفقا لنمط الحكي والرؤية السردية

وإن كان من أبرز التفاعلات النصية تناصه مع القرآن الكريم ولا يفوتنا في هذا الباب أن نشير باختصار، أن علاقة الغيطاني بالآيات القرآنية بعيدة كل البعد عن مفهوم التأويل فتضمينه لبعض الآيات يدخل في إطار الاقتباس الذي يتراوح بين " الحرفية" والتصرف بالحذف أو باستخدام مفرداتها في ثنايا الأسلوب، ويمكننا توضيح بعضا منها في الأمثلة التالية:

- "بسم الله الرحمن الرحيم" (ص: 05)

- " وغرتكم الأماني"[1] (ص: 13)

- " وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين"[2] (ص: 17)

- " والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون"[3] (ص:17)

- " هذا فراق بيني وبينك"[4] (ص: 21)

- " وجعلنا من بين أيديهم سدا ومن خلفهم سدا فأغشيناهم فهم لا يبصرون"[5] (ص:23)

- "الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة"[6] (ص: 98)

- " بل هم في لبس من خلق جديد"[7] (ص: 149)

- " على أن نبدل أمثالكم وننشئكم فيما لا تعلمون، ولقد علمتم النشأة الأولى فلولا تذكرون"[8] (ص: 285)

- " لقد خلقنا الإنسان في كبد "[9] (ص: 383)

- " فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد"[10] (ص:473)

1- سورة الحديد الآية: 14

2- سورة يوسف ، الآية: 20

3 - سورة يوسف الآية: 21

4- سورة الكهف، الآية: 77

5- سورة يس الآية: 08

6 - سورة الروم الآية: 54

7- سورة ق الآية : 15

8- سورة الواقعة الآية: 65/64

9- سورة البلد الآية: 04

10- سورة ق الآية : 22

- "الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا"[1](ص 497) (497)

- " إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد"[2] (ص: 505)

- "إنه هو يبدئ ويعيد وهو الغفور الودود ذو العرش المجيد فعال لما يريد"(ص: 516)[3]

- "قل لا أسألكم عليه أجرا إلا المودة في القربى"[4] (ص: 533)

- " ومن نعمره ننكسه في الخلق أفلا يعقلون"[5] (ص: 535)

- " وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب"[6] (ص: 559)

- " ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة"[7] (ص:584)

- " ولهم مقامع من حديد"[8] (ص: 593)

- " هذه جهنم التي كنتم توعدون"[9] (ص: 612)

- " وأما من جاءك يسعى وهو يخشى فأنت عنه تلهى"[10] (ص:621)

- " يومئذ يتذكر الإنسان وأنى له الذكرى"[11] (ص:659)

- " فهل ترى لهم من باقية"[12] (ص:679)

1- سورة الكهف الآية: 99

2- سورة فاطر الآية : 17/15

3- سورة البروج الآية : 13

4- سورة الشورى الآية : 23

5- سورة يس الآية : 68

6- سورة النمل الآية : 88

7- سورة البقرة الآية : 74

8- سورة الحج الآية : 21

9- سورة يس الآية : 63

10- سورة عبس الآية : 10/08

11- سورة الفجر الآية : 23

12- سورة الحاقة الآية : 08

- " ولكل وجهة هو موليها"[1] (ص:717)

وتكون هذه الآيات بمثابة نقول أمينة مجتلبة بحرفيتها في النص من القرآن الكريم، وهنا يبدو واضحا أن الغيطاني يحاول إقامة نسق تناصي، بناء على علاقات تعضيدية وذلك حسب تقدير المبدع لمدى الحاجة إلى التوضيح أو التعتيم فيما يتصل بالقارئ من جهة، ومن جهة أخرى الانحياز إلى موقف محدد إزاء هذا التماس. ومفاد هذا ما ذكره مأمون عبد القادر الصمادي في أن الآيات المقتبسة "ذات صلة معنوية متفاوتة العمق في درجة دلالتها على المعنى المراد تأييد مصداقيته من خلال هذه المقتبسات"[2]

إذ نلاحظ وفق الهيكل البنائي أن كل عتبة نصية تستقطب آية هي بمثابة القبس، حري بنا -على نحو من الأنحاء- أن ننظر إليها بوصفها مقصودة، أي أنها لم توضع عفوا وإنما هي موظفة لخدمة معنى من المعاني، الظاهر أو الباطن، كما أنها رسالة للمتلقي، ونحسب أنها إحالات لا تضع النص في مفترق التأويل بل استيراتيجية العنونة والكتابة جرت المبدع إلى الركون في حدود الاقتباس الآلي خصوصا مع الآيات القرآنية المتداخلة مع الأسلوب.

وقد يتوسع " التناص" من طريق المعالجة أو الصياغة، وتستوقفنا التجليات في شكلها الفني مبعثرة أحيانا ومنسجمة، فلا غرابة مادام أنها منجذبة إلى الكشف والتجلي، وكأن الكتابة ليست طوع المبدع، إنما تملى عليه ويصادفنا هذا الأمر عندما يلمح إلينا الراوي بقوله:" عند هذا الحد .. بدأت أتلقى ما يملى علي،

1- سورة البقرة الآية : 148

2- مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث. مكتبة مدبولي، القاهرة، (د،ط)، ص: 213

فأكتبه بلا مجادلة وكان الأمر كذلك"[1] ومن ثم نفهم أن اللاوعي يمارس سلطته ضمن أفق طرحه تصور ابن عربي بالكامل في " الفتوحات المكية" وهو فكرة الكتابة أمر إلهي[2] ولا يمكن أن يفهم أنه وحي يوحى.

يبدأ الغيطاني من خلف صوت الراوي المهيمن في التجليات بإشارة خاطفة توضح لنا جانبا من أهم الأفكار الأساسية التي وردت عند ابن عربي، حيث يمكن اعتبارها دليلا قاطعا على أن أسلوب الكتابة يتماشى تماما مع أسلوب المتصوفة حتى يخدم غرضه الخاص من مثل " الفيض الإلهي" المترل على الخواص وأنهم مأمورون بإذاعته وتبليغه ليس لكل الناس وإنما لأهل الطريق، فهل ينتهي بنا هذا العنصر إلى اعتبار خطاب التجليات "فيض أدبي" يمارس على متلقيه نوعا من الطمس والحجب حتى يصل إلى درجة الفيض الإلهي، ومن ثم يرتب وضعية قلب شامل لمسلمات الرواية بهذا التتويج، يقول الراوي:

" هذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب وأرباب المجاهدات ، أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم فإنني أتلو: قال فما خطبك يا سامري قال بصرت بما لم يبصروا به* "[3]

هذا التصريح وإن كان يكشف ملابسات انفتاح الغيطاني على الخطاب الصوفي " باعتباره خطابا مارقا ينفلت من المعايير الشرعية عقديا والمعايير الفنية جماليا"[4] فإنه

2- التجليات. الرواية، ص: 649

1- ينظر نص رسالة " الولاية والنبوة" عند محي الدين بن عربي. تحقيق ودراسة: حامد طاهر، مجلة عيون المقالات المغربية، ع 3، 1986، ص: 23

*- سورة طه الآية 93

2- التجليات ص: 07

4- أحمد بوزيان. الأنا الآخر والخطاب الصوفي. كتابات معاصرة، ع 63، 2007، ص: 77

يدل على ضرب من المشاهدة الذي يلازمه الغموض، ولكي يكتمل الخطاب استغلاقا يبادر الغيطاني إلى توظيف الآية التي تشير إلى قصة السامري في سياق يبدي نوعا من العرفان المخصوص الذي مرده إلى التجلي، ويتحقق التناص هنا على مستوى القصص القرآني .

وسيذكرنا هذا بقصة " سيدنا موسى" عليه السلام مع بني إسرائيل،فافتتان قومه بعد أن غادرهم لميقات ربه حيث كان السامري قد قبض من أثر الرسول (جبريل) قبضة فنبذها في العجل، فخار فعكف قوم موسى له عابدين، لكن عندما نلمح خطاب الراوي " أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة" ، فإنه يشبه النص بالتجلي الصوفي تأكيدا لقيمة إتباع الأثر، أي اقتناص الآية من سياقها إلى سياق مخالف قال تعالى:" قال فما خطبك يا سامري قال بصرت بما لم يبصروا به"

فهذا الاتكاء على الآية يصنع " التناص" ولعلنا نلمح هذا حين نقرأ مع ابن عربي في كتابه " الأسفار عن نتائج الأسفار" وهو من أهم المتصوفة الذين يتحاور معهم الغيطاني نصيا فيقول:" لما رجع موسى إلى قومه وجدهم قد فعلوا ما فعلوا، ثم رد وجهه إلى السامري فقال له ما خطبك، فقال السامري ما رآه من صورة الثور.. فلذلك صنعت لهم العجل وعلمت أن جبريل ما يمر بموضع إلا حيي به لأنه روح، فلذلك قبضت من أثره فنبذتها في العجل فخار، فما فعله السامري إلا عن تأويل فضل وأضل"[1]

وبالتالي فهناك أوجه عديدة لتأويل هذا الموقف من " الغيطاني" يمكن ترجيحه أنه " باطني في أسراره ورموزه التي ترتبط بالحقائق الإلهية التي لا يدركها إلا قلب العارف"[2] وظاهري في سرد الأحداث التي تضمنها كتاب التجليات ونعني أن

1- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي. دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص: 494

2- سحر سامي. شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص: 190

النص مسطر بخطوط من المعنى أفقية وأخرى عمودية، فهذه الأخيرة هي حكم السر في ذات الراوي أما الأفقية فهي مقتربة من اللغات الواصفة للمعطى الخيالي، وعلى هذا لا يكون إدراك باطن هذا النص إلا بالمعرفة الصوفية والكشف، أو كما يقول أهل الطريقة على قدر الاستعداد يكون الكشف، وأظن أن تضمين هذه الآية جاء في قيمتها الإخبارية فحسب، لأنه لو رجعنا إلى التفاسير فهي ترشدنا إلى تفسير مغاير تماما، وقد أشار ابن عربي كما في القول المدون أعلاه إلى أن السامري (ضل وأضل) وليس بوسعنا أن نسقط نفس الموقف هذا على " الغيطاني" لأننا نعتبره تداخلا نصيا عابرا مع اختلاف الدواعي والتفاصيل حيث يعلن أنه مثل " الصوفي" يرى الحقائق التي لا تنكشف إلا بالمجاهدة.

وفي خضم استعمال " الغيطاني" لاستيراتيجية التناص مع القرآن،فإن العلائق لا تزال تتوالى، ونلمح هذا حين يعرض علينا صورة الذات في متن الخطاب، وقد أصبحت الآخر بعد أن انسلخت من نشأتها الأولى بدءا من أسفار الميلاد، من هنا بات التقاطع مع بعض من الآيات الكريمة ممكنا في دلالته يقول الراوي:" شعرت بقلبي يتقلب في كفه، لم أدر لماذا صمته عني؟ غبر أنه عندما أشار تبعت إشارته فرأيت نفسي في نشأتي الأخرى"[1] ومثال هذا مقتبس من قوله تعالى" ثم أنشأناه خلقا آخر فتبارك الله أحسن الخالقين"[2]ومع أكثر من آية وذلك من مثل قوله تعالى:" قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة إن الله على كل شيء قدير"[3] والإنشاء في كثير من الآيات يعني الخلق الأول الولادة ثم يأتي الخلق الثاني بعد البعث، وهذا غير مطابق لمعناه المنثور في المقطع

1- التجليات ص: 316

2- سورة المؤمنون الآية: 23/14

3- سورة العنكبوت، الآية: 29/20

السردي السابق، إلا أنه لا ينفي التناص الذي يمكن الاصطلاح عليه بـــ " تناص تخالفي"[1] لا سيما أن الصيغة التي استخدمها هي " النشأة الأخرى" وليس خلقا آخر، وهذا السجال هو إعادة جدلية (الجسد / الروح) إلى النص كما سبق ذكرها عند ابن عربي في " باب سفر القلب" من كتابه" الإسراء إلى مقام الأسرى"

يتضح لنا عند معاينة رؤية ابن عربي للمعراج والتنزلات أنه هو الآخر في مقامات الرفاف العلى، وفي حضرة الكرسي يقتبس مضمون الآيات السابق ذكرها في قوله " ثم أنشأني نشأة أخرى" ونحن لا نتوانى في قولنا أن سيرورة الكتابة الإبداعية عند الغيطاني تعد استيراتيجية تعمل ضمن إطار جدلية" تناص كلي،تناص جزئي بآليات الترصيع والتضمين"[2] وبالتالي فإن المحاكاة في هذا الجانب تصير مجرد علاقة سطحية وخارجية .

ونستعيد هنا رجوع "الراوي" إلى الديوان مرة أخرى في نشأته المغايرة، فيمتثل بين يدي رؤساء الديوان والحيرة تزعزع كيانه ويقينه وفي فكره اضطراب، فلم يجد الغيطاني بدا من اقتناص الآية" فكان قاب قوسين أو أدنى"[3] فيقول:" علمت أني قاب قوسين أو أدنى من المعنى فلم أخش البوح"[4] وهنا نلاحظ استثمار الآية بحدودها اللفظية والمعنوية، وتتحول من دلالتها على القرب في السورة القرآنية، إلى مقام من مقام المعراج الروحي الذي يكون حداه (الفناء والمشاهدة)، وبالفعل سيتخلص الراوي من حدود الجسد / الآخر حتى يتمكن من التجوال والتفرع في

1- سعيد الوكيل. تحليل النص السردي، معارج ابن عربي. مرجع سابق،ص: 106

2- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن. مرجع سابق،ص: 171

3- سورة النجم الآية: 09

4- التجليات. الرواية، ص: 498

أي موضع من النص عبر تمدده وتشابكه بالصور والمجازات والأزمنة والأمكنة، ولا يسمح له بالرجوع إلى نشأته الأولى يقول الراوي:

" ستقاسي فراقا جديدا لن تعود إلى عالمك الأرضي الذي ولدت فيه، ونشأت منه .. ستحل صورتك البشرية، جوهرك ومعناك سيمضي إلى الجهة التي قدمت منها هذه الصورة، ستصبح حارسا أبديا من حراس اللوح المرصود"[1]

لكن إذا أردنا أن نتساءل عن التناص مع نصوص ابن عربي فسنميط اللثام عن " مناجاة قاب قوسين"[2] لنجد التخوم القصوى أو بصمات الغيطاني التي حولت نص ابن عربي الصوفي رؤية وأسلوبا إلى خطاب سردي وشعري فهذا الانعطاف لا يمكن أن يوصف إلا بالمغامرة الكتابية.

يكتسب افتراضنا قوة حينما ندعمه بنص صريح من خطاب التجليات يقول الراوي:"

لماذا أنأى؟ لكم في معراج المصطفى ما فيه الكفاية في هذا الباب ، أعني بعد المسافات مع الزمن القليل، لذا يبدو لي وقتي الذي قضيته حافا باللوح المحفوظ كمروق ظل طائر فزع على وريقة شجر خريفية"[3]

فهذا الانعتاق الذي حققته الكتابة بإلغائها مفهوم الزمن واعتمادها آلية التناص ليست محصورة في العلامات اللغوية محدودة الجوانب دال/ مدلول/، بل تنبسط وتتقاطع مع أفق الخيال والعالم والملكوت الأعلى لإعادة أنتاج السر الصوفي

1- التجليات. الرواية، ص: 500

2 – محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي. مرجع سابق، ص: 203

3- التجليات. الرواية، ص: 509

(التجلي) سرديا، ولا نملك إلا أن نسوق هذه التوشية كاملة يقول الراوي:" حسبي وكفى، الخوض هنا خطر، لو فتحت فيه ستثور فتن فعذرا"[1]

لقد عرضنا هذه النماذج لتسليط الضوء على ظاهرة "التناص" في مسار الكتابة وكأن المقصود بهذه المسحة الفنية إشباع النص بتضمينات مقطوعة الروابط الاسنادية، وهذا الافتراض النظري هو بلا شك له مغزى وموقف للغيطاني من الثقافة العربية الإسلامية بتراثها الصوفي خصوصا، فنقاط التمركز في النص تتمدد في تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة(القرآن الحديث الشعر المتون الصوفية ..) ومفاد هذا الترصيع ربما يعود إلى مهنة تصميم السجاد * هكذا يمكن أن نتصور ما أقدم عليه الكاتب عند تدوينه لنص التجليات ، وحتى يكون لهذا الكلام له سلطته في الدراسة سنعمد كما فعلنا سابقا إلى توضيح منظومة النصوص التي ذابت في الخطاب عبر التحويل والتذويب والاستبدال لتحقق استيراتيجية التناص.

فثمة وجوه أخرى تشمل فيما تشمل هذا التماس يقول الغيطاني من خلف قناع الراوي:" فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا وكيف أصبر على ما لم أحط به علما"[2] لا يخفى عن أي قارئ ما ينكشف من خلال هذه القرينة في دلالتها الرمزية فتذكرنا بقصة سيدنا موسى مع الولي الصالح الخضر[3]، وكأن هذه الافتتاحية متعلقة برحلة لطلب العلم والمعرفة ما بين متعلم ومعلم(تابع ومتبوع) ومن خلال هذا الملمح، يمكن القول: أن الراوي يشبه نفسه بالمريد يبتغي المسالك

1- التجليات.الرواية، ص: 508

*- نجد ذلك في شعر أبي تمام، إذ يقول نقاد الأدب القدامى أن أبا تمام وشى شعره بتأثير من مهنة والده الذي كان حائكا (نساجا) بل يقال أنه هو نفسه عمل نساجا فبدا ذلك واضحا في شعره، انظر: محي الدين صبحي، قراءة قيمية فنية في شعر أبي تمام، مجلة علامات ج20، يونيو 1996، ص: 197

2- التجليات ص: 05

2- يمكن الرجوع إلى سورة الكهف الآية:81/63 لقراءة لقاء سيدنا موسى مع الخضر وتأمل طبيعة الحوار الملغز الذي دار بينهما .

متدرجا للوصول إلى الحقيقة، بل إن في هذا ما يبرر علنا عند وقوفه بين يدي محي الدين بن عربي يقول الراوي:" لمحت شبها يجمعه بعظيم ممن عرفتهم، أول فتوتي وبداية تلمسي الطريق"[1] ومن خلال وقائع يغلب عليها المتخيل الرمزي نستشف استحضار العالم الآخر (الرحلة إلى الديوان/ الرحيل إلى شجرة الكون/ السفر إلى لحظات الميلاد..) وما يلي ذلك من التواصل مع الشخصيات الصوفية بالإيماءات ثم انشطار شخصية الراوي إلى ذواتين بين (الرؤيا والرؤية)، وهنا في اعتقادنا أنه وفق في جعل نبرة الكلام اليومي تتجاوز الأغراض التواصلية المعتادة، مما سمح بكشف بعض المعاني الخفية في الكتابة والوصول إلى الجميل كقيمة عليا تتحقق من خلال التناص، مع الأخذ بعين الاعتبار " الحيرة التي تؤدي إلى التوحد والاتصال ثم الوصول إلى الحقيقة"[2] .

ونجد المؤلف – في هذا الجانب- يتناص مع سمات أسلوبية عن طريق الإغارة والإعارة كما ألمحنا مع طمس معالم النصوص بما فيها الآيات القرآنية ولنتأمل هذا المزج في قوله:

-" رجال امتطوا صهوات العاديات ضبحا فالموريات قدحا"[3]

-" عانقت الشفق والليل وما وسق، وخضعت للضحى وركضت برجلي لما شقشق الفجر ولاحت ليال عشر "[4]

وليس غامضا ما تحويه هذه المقطوفات الجمالية والمشكلة من عدة آيات قرآنية نذكر بعضها.

(والليل وما وسق والقمر إذا تسق ..) سورة الانشقاق الآية: 19/16

(اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب) سورة ص الآية: 42/41

1- التجليات. الرواية ص: 273

2- بشير القمري . شعرية النص الروائي. مرجع سابق، ص: 90

3- التجليات.الرواية، ص: 537

4- التجليات. الرواية، ص: 523

(والفجر وليال عشر ..) سورة الفجر الآية: 01

وإننا نعثر في خطاب التجليات لونا من المقدرة الشعرية التناصية حاملة لخصوصيات الكتابة عند الغيطاني، التي راحت تقتفي النثر الصوفي منذ الاستهلال، فقد يبدو أن عملية القراءة وهي تندمج في الكتابة عبر فعل نجهل مساراته كان التجريب مع التجلي، ويكون للكاتب وضعه الخاص كما تشي به العلامات التي تتخلل محطات متنوعة سيأتي ذكرها لاحقا من النص .

كما قد يتجه مسار التناص ليطال نصوص الحديث النبوي الشريف، يقول الراوي:" قلت لشيخي الأكبر .. لكنني لم أكن سوى لبنة في جدار لهم حضورهم ولي حضوري"[1] وبهذا يتداخل تداخلا مزدوجا مع قول الرسول (ﷺ) « مثلي ومثل الأنبياء قبلي كمثل رجل بنى بنيانا، فأحسنه وأجمله إلا موضع لبنة من زاوية من زواياه، فجعل الناس يطوفون به ويعجبون له، ويقولون: هلا وضعت هذه اللبنة؟! قال: فأنا اللبنـــة وأنا خاتـــم النبيين »[2] فتم نقل نص الحديث من سياق إلى سياق مشابه، حيث كما كان محمد (ﷺ) اللبنة التي ختمت الجدار،كان الراوي بين مشايخ المتصوفة اللبنة التي ختمت المسار، فهو هنا يؤكد قيمة حضوره بين أهل الطريق ، لكنه يمنح هذا المقام (مقام الحزن) دلالة مخالفة تماما للدلالة المباشرة في الحديث، ليتركنا أمام ماهية سر مدفون إنه سر السالكين ليردف قائلا:" لو فتحت فيه ستثور فتن"[3]

أما المظهر الأجلى والبسيط للتداخل النصي المتآلف عند الكاتب فيكون في توظيف الألفاظ الصوفية، على درجة من الإمتاع وهي تتخلل نسيج الخطاب، بل تعتبر ببنيتها الشاهد النصي الحافل بنظرة صوفية قصدية الاستعمال حتى أنها

1- التجليات.الرواية، ص: 436

2- رواه مسلم وغيره، عن أبي هريرة -رضي الله عنه/ برقم: (2286)، في الفضائل، باب ذكر كونه صلى الله عليه وسلم خاتم النبيين.

3- التجليات.الرواية، ص: 508

تتناسب مع جسامة الحدث، والحدث الذي نحن بصدد ذكره هو خروج الراوي إلى رحلة نورانية عبر الحجب بين دنيا الحس والمطلق حيث الرمز جسر ومصباح ينير الأسفار، والراوي إذ قفل راجعا من رحلته راح يفصل ويعدد ويخبر عن خصائص هذه الحجب يقول الراوي:

" إني مطلعكم على نتف من ذلك.. فأول حجاب عرفته الفوت والثاني الندم والثالث حجاب ذكر فإنما أنت مذكر والرابع حجاب وكما نسيت اليوم تنسى، أما أشد الحجب علي، فحجاب العصر إن الإنسان لفي خسر، ثم جزت حجب السبب والطلب والعطب والحزن والأسى والصفاء والرفق والصدق والعتق والتسويح والترويح والتمني والعجز والقوة والإدراك والشهود والوجود والعدم والكد والرد والامتداد والطوى والامتداد والجمع والانفراد والوصل والقطع والطرد والحد والانقياد والمراد والحضور والإحاطة والتدبر والتحير والتفكر والتصدير والتغير والرعاية والهداية والرفض والبداية والنهاية وكان آخر ما جزته حجابا وعرا هو الفوت الذي لحقني منه أثر بليغ وهو أيضا حجاب من نعمره ننكسه.. هكذا تم تأهبي"[1]

فمن منطق وعي الكاتب بضرورة تجريب اللغة الصوفية بهذه الكيفية من منظور التناص الذي تداخلت طبقاته، مثلما يقدمه المقطع السابق الذي أعلن انتماءه لأسلوب المتصوفة من ناحية حجب المعنى، وأسلوب النثر الفني القديم في الخطابة الذي يعمد إلى السجع، وهذه علامات موصوفة عن هواجس التجريب، وربما أن

1- التجليات.الرواية، ص: 511

الجوانب الخفية والغامضة في عالمنا الروحي والحياة الباطنية لمشاعرنا العميقة لا يمكن للغة العادية توصيلها مباشرة لذلك كان هذا التكثيف، ولا بأس أن نقترب أكثر من فكرة أن الغيطاني يجاهد في مطاردة فجوات التحرر الانعتاق من الأشكال الفنية المعهودة، بل وحتى اللغة المعهودة لتكون ممارسته ضرب من الحرية في الكتابة بوصفها بديلا عن الحرية المفقودة في الواقع الفعلي"[1]

فارتسام أساليب الكتابة على هذا النحو قد يحمل على أنه من مظاهر التحرر والتجريب الفني، للخروج من أسر الشكل الفني الغربي وبناء رؤية جديدة للعالم مما يعني أن الكاتب مأخوذ بالتجربة الصوفية خصوصا ما اتصل منها بالجانب التعبيري (حالا وذوقا).

هكذا تضعنا عوالم التجليات في فيض يتحرك بتغييب بعض العناصر أحيانا أو استحضارها فينة أخرى، ولسوف تكون الكتابة من مهاد التناص في هذا النص امتداد للكيان الإنساني (روحا وجسدا) فيها إشارة إلى أن " حياة الإنسان مغامرة سفر بين حياته الزائفة الحاضرة وحياته الحقيقة الغائبة، وهي مغامرة تمر بمرحلتين: وعي المنفى الداخلي الأنا المغترب من جهة وهبوط النفس في أعماق الذات من جهة ثانية"[2] .

يبدو أن المنافذ التي حققها تناص التجلي الصوفي في مستوى الوعي أو اللاوعي يصطنع لمسات تتجلى مع كل ألوان الخطاب، كما تنم عن ذلك شطحات الكتابة. لذلك لاينبغي لنا أن نستغرب من الاستعمالات اللغوية في سماتها الروحية المتغيرة حسب الموقف والحا،. وهو ما ورط الكاتب في نسج

1- يلمح الباحث محمد بدوي إلى أن المثقف والمبدع المصري صودرت منه حرية الكتابة لأمد غير يسير مما جعل أسلوب الرواية الجديدة ثورة على الحريات المسلوبة ينظر كتابه ، الرواية الجديدة في مصر، مرجع سابق، ص: 69/68

2- أدونيس ، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص: 179

الدوال وفتنة التعريجات الرمزية والحميمة قادرة على التحليق والسمو في درجات المعاني مما يبشر بإخصاب الرواية بعطاءات من النثر الصوفي ودفق اللغة ونسيج الصور بدافع تشويق يجرنا إلى التسلح بالعدة الصوفية لفك شفرات النص، أو كما لمح الباحث خالد بلقاسم وهو ينصت إلى المسافة التي تصل شعر أدونيس وممارسته النظرية بالخطاب الصوفي .

ولا مراء في أن مقاربة " التجليات" من منظور التناص مشدودة بالدرجة الأولى إلى مصطلح الكشف لأنه " رهين بتجديد اللغة وبمنحها قدرة على رؤية اللامرئي وهو ما يمكن أن يسهم في تغيير الحساسيات الفنية التي تكرس فهما معينا للواقع"[1] وهذه الخلفية هي التي أرقت الغيطاني في نظرنا ووجهته إلى تفجير محدودية اللغة السردية، ولا يكفي بأن نذكر هذا ذكرا عابرا بل نفضي إلى ألوان من التناص تنضح بالشاعرية إلا أنها تبقى حبيسة الهامش كما في الخطاب الصوفي الذي "ظل خطابا مارقا ينفلت من المعايير الشرعية عقديا والمعايير الفنية جماليا"[2] .

ها هنا تجيء الكتابة عند الغيطاني أشبه بالحلم أو الهذيان فعندئذ لا يكون علينا من حرج حين تستوقفنا بعض المحطات السردية التي تصرف النظر عن ما يطلق عليه رواية، وتكشف هذا التماهي في الأساليب، وليتبين أن الطريق الفني الذي سلكه المبدع ينقل إلينا خبرته الروحية بين الواقع الفعلي والتجلي الصوفي منذ لفتته مع "الحضور الأنثوي" ولكننا آثرنا الوقوف عند هذا العنصر وقفة وجيزة وسيتم تفصيله في فصل آت لنعلم ماذا يراد من حيث أسلوب السرد، أو من حيث اللغة بعذوبتها الأدبية وكيف يشتغل " التناص الصوفي" على مقامات خطاب التجليات حيث طيف ابن عربي ومدونه " الفتوحات المكية".

1- خال بلقاسم. أدونيس والخطاب الصوفي. دار توبقال، المغرب، ط1، 2000، ص: 94

2- أحمد بوزيان. الأنا الآخر والخطاب الصوفي . مرجع سابق، ص: 77

تجربة العشق واللغة الصوفية:

لنحاول من أجل توضيح نظرة الغيطاني في هذا العنصر بسط وقفة الراوي مع ""الحضور الأنثوي الطاغي على الوجود"[1] ففي المقطع السردي الذي سنقدمه إشارة وتلميح إلى مزاج المبدع، يأبى أن يفهم إلا من خلال أدق خلجاته الحميمة التي نتصورها من قريب أو بعيد، مخاتلة فنية بروح الحس الصوفي معجون بعبق التجلي في عمقه يقول الراوي:

> " قال الشيخ الجيلاني اعلم أن الإرادة لها تسعة مظاهر في المخلوقات الأول هو الميل أي انجذاب القلب إلى مطلوبه،فإذا قوي سمي ولعا وهو المظهر الثاني وإذا اشتد سمي صبابة، فالقلب إذا استرسل فيمن يحب فكأنه انصباب الماء إذا أفرغ لا مفر من انصبابه، وإذا تفرغ له بالكلية سمي شغفا وهو المظهر الرابع للإرادة وإذا استحكم في الفؤاد سمي هوى وهو المظهر الخامس، فإذا استوفى حكمه على الجسد سمي غراما.. ثم إذا نما وزالت العلل الموجبة للميل سمي حبا وهو المظهر السابع ثم إذا هاج حتى يفنى المحب عن نفسه سمي ودا وهو المظهر الثامن للإرادة ثم إذا طفح حتى أفنى المحب والمحبوب سمي عشقا وهنا يرى العاشق معشوقه فلا يعرفه"[2]

ففي حاضنة هذا الخطاب المبتور ينهض المعنى اللغوي تواقا إلى تصنيف درجات المحبة لم يسبق لها مثيل، إلا في المدونات السردية العربية القديمة، خصوصا كتاب

1- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. دار قباء، القاهرة، 1998، ص: 43

2- التجليات.الرواية، ص: 465

ابن حزم " طوق الحمامة" والغيطاني لا يكف عن التلميح لذلك ولا يتردد من داخل ممارسته الكتابية في بناء مشهد بما هو تجربة صوفية.

وفي المقابل يقحم الكاتب بطل التجليات ليذيقه نشوة هذه الدرجات في المحبة فيسوق إلينا " جمال" في حضرة حفل موسيقي مغربي أندلسي، وما بين انتقال النغم من مقام إلى مقام، يتدفق شجواه ويعيش هذه المراتب بخجل مذهل عندما لاحت وبدت الأنثى المبهرة قوية الانبعاث والحضور يقول الراوي:"

> "ولجت المكان فنشرت حضورها محتويا كل حضور، خطت حتى حطت فوق مقعد دائري صغير بلا مسند في صدارة القاعة، أطلت عبر مشارف وجنتيها مالت إلى الأمام فمال مكنوني، ليس إلى نقطة محددة تنظر ليس إلى شخص بعينه ردتني عيناها من مكاني السحيق لي فيها حظ وهوى، محلها الزمن العتيق، تنظر إلى اللب والجوهر إلى الوجود ذاته.. من شاء فلينظر ومن شاء فليطرق، أما أنا فلا خيار، امتثلت استسلمت.. فمنها الألفة ولها المودة ولي الترقرق وشغل قلب استوثقت ما خمنته قبل ظهورها كدت أنفلت وأتخذ طريقي في الوجود سربا أوشكت على الإفشاء لكنني غالبت فكتمت فكظمت.."[1]

إذا كان الراوي في موفق الغربة ليس معه إلا النوء والميل وضم الذات إلى الذات فهو في حضرة الجوقة يستدعي الآخر/ الأنثى بآلية عرفت " لدى الفقهاء بالمقدس والمدنس"[2] فالراوي جمال يخرج لاقتناص " أطياف الجمال" الذي كان

1- التجليات.الرواية، ص: 528/527

2- خال بلقاسم. أدونيس والخطاب الصوفي. مرجع سابق، ص،:123

مستترا وقد اكتسب أسلوبه بريق أساليب المتصوفة عند التدوين، ولهذا فقد كان شعارهم " من ذاق عرف".

وعند هذا الحدث تتفجر أطياف في صلب الخطاب تسعى لتقديم تفسيرها الخاص لما يسمى بـــ " النكاح"، الذي ارتبط بنوع من الطقوسية والتحريم في الفكر العربي إبداعا، وأحيط بمجموعة من الطابوهات، فجاء الخطاب الصوفي بفكرة "النكاح الكوني" من خلال ما كتبه ابن عربي، مخالفا القواعد القديمة لا على سبيل التشهير بل هي فلسفة شخصية لقراءة عالم رمزي، فاجترح نظرية اختصرت صور الجود وهي " علم التوالج" بين اللوح والقلم وما بين أسرار " كن" " فيكون" وهو علم " سار في كل شيء إنه علم الالتحام والنكاح"[1] وقد تطرق الباحث خالد بلقاسم إلى هذا العنصر بتفصيل دقيق[2] .

بيد أن الطلعة الأنثوية في هذا المقام، رتب لها الراوي تغطية نورانية تحيل إلى التطابق بين النص الصوفي والنص السردي ونفترض أنه جسر إبداعي بين الخطابين تشارك فيه الألفاظ والخيالات لطمس حدود المنطقي لنتأمل نظرة الراوي وهو حائر من ردود فعله من هذا العشق الأسطوري يقول الراوي:

"إني شاخص وندى الوجد يقطر علي، راحل إلى طاقتي النور
والحياة . تحول البصر إلي فأمتثل وأتأهب أخاف عماء البصيرة
تجيبني باللحظ والنظر
أخشى الجهل الأتم
تلمح إلى سبل العلم

1- ينظر/ ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم، عثمان يحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، السفر الثالث، ص: 101

2- خال بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. مرجع سابق، ص: 40

وأخاف العجز

تنبهني إلى القدرة

ماذا عن الصمم !؟

تكشف لي الدرب الذي تسلكه الهمسة ومستقر الصوت ومصير الصدى

تنبهني إلى جوهر الخطاب

وماذا عن التيه

تشير إلى الدروب المؤدية

وكيف أختار

تدلني على المعنى، الاختيار هو الإنسان

أصرح بخوفي من العنة تنكحني برضاب فرجها على ملأ فأطيب

فأنتشر فأجوز أدرك الهوية"[1]

فهذا المقبوس السردي يسفر في طياته عن حال من التجلي عايشه الراوي، ولعل هذا ما يدفع إلى التساؤل عن دواعي اختيار عبارات قصيرة، وهي تتراكب لذكر ما حدث في طرفة عين، بينما المسألة تتجاوز مستويات الزمن الحقيقي والروائي وقد تسهب صفحات طوال في ذكرها " باعتبارها خلاصة مخزون الروح من أشواق الجمال وذكريات الالتحام الخصب في مدارج العمر وقد تجسدت في أحلام مرئية تطوي صفحة الزمن لتصبح أحق من الحقيقة بالوجود الفاعل الخلاقي في الحياة والفن على السواء"[2] فالكيان الأنثوي ليس بلاغة صورية ولا أسلوبية ترصيعية، بل وجودية باطنية تصنع نخب النص وربما يذكرنا هذا بما أثاره ابن عربي في " ترجمان الأشواق" يقول:

1- التجليات.الرواية ، ص:268

2- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص: 45

بيضاء غيــداء بهنـــانـــــة تضوع نشرا كمسك فتيق

تمايل سكرى كمثل الغصون ثنتها الرياح كمثل الشقيق

بردف مهول كدعص النقا ترجرج مثل سنام الفنيـــــق

فما لامني في هواها عذول ولا لامني في هواها صديقي

ولو لا مني في هواها عذول لكان جوابي إليه شهيـــــقي

فشوقي ركابي وحزني لباسي ووجدي صبوحي ودمعي غبوقي"[1]

واضح من خلال الأبيات، بوح يعدو إثر طيف الجسد الأنثوي حيث قدم ابن عربي جسد المرأة في تشابيه ألفناها في الشعر الجاهلي، وربما هذا ما ينطبق مع الغيطاني وولعه الشديد بصورة الأنثى، بين الإحساس الشبقي والإحساس الصوفي عندما يستعرض لحظات منتقاة يكشف من خلالها بعض ملامح التصوير الفني بطريقة تراثية على نحو ما تبدى في المقطع الآتي يقول الراوي:

" لونها غير يقيني، حدقتاها مرفأ للكافة، شفتاها ذواتا ارتقاب... فإن قلتم من هذا العالم صدقتم وإن قلتم إنها ليست منه صدقتم، وإن قلتم إنها تعرفني صدقتم وإن قلتم إنها تجهلني صدقتم وإن قلتم إنها زائلة فأنتم على حق، هي الأصل والظل معا .. هي نعم ولا هي الصوت والصدى أما إذا تعذر العلم فاحكموا بغلبة الظن .. غير أني لن أبوح أبدا لو أفصحت لثارت شواغب لم أهيأ بعد لملاقاتها ... عرفت فيها قبسا من كل أنثى ميل جسمها فيه فيض أمومي، رقيقة بعثت فيه نشورا.. كان انتظام حالي بعد مثولي في حضرة امرأة كما كان

1- ابن عربي ذخائر الأعلاق. شرح ترجمان الأشواق، تحقيق ودراسة: محمد علم الدين الشقيري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، مصر، ط1، 1995، ص: 352

تكويني في رحم امرأة وما سيبل ريقي مطلع امرأة وما سيخفف
جهامة أيامي رحيق أنثى"[1]

عندئذ نرى تشرب الغيطاني لذخائر النثر الصوفي، قد أكسبه قدرة على ما يمكن أن نسميه " الحس الصوفي" في محطات سردية ودمغها بطوابع الرمز لإبراز الحمولة التصويرية، ومن ثم يتوزع المعنى بين المرأة والوجود ولعل هذا ما يؤشر تعلقه بهذا الطيف الذي تسلل إلى روحه مقترنا بصورة كل أنثى، وستتكرر هذه التجربة مع " لور" و" إليزابيث" بالمسلك نفسه والتوق الشجي في حنايا التجليات، سيأتي ذكرها في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

ونريد أن نختم هذا العنصر بموقف للباحث صلاح فضل يستحق أن نتوقف عنده لتوسيع القول إلى كل جهة يتطلبها " مظهر التناص الصوفي" فيقول:" مضى علي حين من الزمان، وأنا أعتقد أن الغزل في الشعر العربي مسؤول عن إصابة من يدمن قراءته بالرقة المفرطة والضعف المتمكن أمام الجمال.. لكنني عندما أقرأ الغيطاني أدرك أن هذا الداء لا تكمن جرثومته في الشعر وحده، بل بمعايشة الكاتب للتراث الصوفي وتشربه لآلياته المجازية"[2] فهذا التصريح يشير بوضوح إلى أن حقول التناص، جعلت من همسات الكتابة مادة للإبداع الذاتي الحميم عبر التوظيف الشعري للكلمات، فالغيطاني يمعن في هذا النهج بعد " طول رضاع من ثدي الكتابة العربية الأصيلة"[3] بما تزخر به من شعريات متموجة عبر القصائد والسير وأدب الرحلة وأساطير الوجود منقوشة على متون الكتب.

1- التجليات. الرواية، ص: 530/529

2- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص: 47

3- ن،م،ر،س ، ص: 48

ولعل هذه التجربة مع التجليات تدشن فتحا جديدا في أفق مشروع الرواية العربية المعاصرة، ككتابة واعية بخصوصياتها ومنفتحة بوعي إبداعي ونقدي، وبما أن الذات العربية مسكونة بعقدة النقص تجاه الآخر الغربي لملابسات يطول شرحها هنا، نجد زمرة من الكتاب يركبون موج المخاطرة والمغامرة الكتابية كـــ: صنع الله إبراهيم، الطاهر وطار، سليم بركات ، جبرا إبراهيم جبرا....، وغيرهم كثير لكن الغيطاني ينهج طريقا غير الذي سلكوه إنه يقف على مشارف الخطاب الصوفي والشعري مؤكدا إنتاج نص متشعب المسارات وفق نظرية التناص.

وبحكم انخراط التجليات على الصعيد الأسلوبي والصوري مع التراث الصوفي، فإنها قد تصنف كمشروع إبداعي ما زال مستمرا لأن لغتها لا زال الانغلاق يحكمها وهي لغة أهل الخواص والعرفان -إن جاز التعبير- ولنتأمل بعد ذلك شذرات نصية نصادف فيها آثارا تناصية منقوشة على المتن.

أسلوب التوسلات والأدعية(الصوفية والدينية)

تلتقي لغة التعبير عن المجاهدة مع اللغة السردية في مفترق، ليحققا انسجاما بشكل مخصوص واستشراف عوالم التجلي بصورة غير مسبوقة في النصوص الروائية وكأنها ثورة الكتابة ضد الرطانة وعناصر الثبات المتداولة إبداعيا، وهنا يتحتم معاينة هذه الكتابة التي تقيم أسئلة حول الجمالي أي الرؤية الإبداعية وهذه خصيصة تكفي لتكون محاكاة للخطاب الصوفي، فنجد الكاتب يفتتح تجلياته بتوسلات وأدعية ويتضح هذا إذا عرجنا هنيهة على الأمثلة التالية:

"عفوك ورضاك، يا غفور يا كريم يا رب" (ص: 05)

" أستغفرك يا من ليس كمثله شيء" (ص: 259)

" آه يا مولاي، إن لم تأخذ بيدي فإلى من أكل أمري، ولمن أبدي حججي وأعذاري"(ص: 179)

" أبدأ بالاعتذار فالمقام مبهم والحال غالب"(ص: 286)

" جنبكم الله يا أحبائي الغفلة، وبسط سرائركم وخفف الحنين، وجنبكم اللوعة والحيرة المذمومة والنأي البغيض عن الأحبة واليأس التام من لقائهم، وقاكم الله لظى الغربة وثلوج الوحدة"(ص: 289)

"الغواث يا مرادي الأصفى، يا من نأيت عني وضننت علي بصحبتك ياحسيني" (ص: 296)

"آه يا خير أدلتي لم تركتني؟ لم هجرتني؟ أنا حبيبك المفصول الرأس مثلك"(ص: 333)

" عند هذا الحد من ذلك المقام، أدركت بدون حاجة إلى تنبيه أو إشارة أن المقام قد أوشك وأن الأوان قد دنا فأخذت الأهبة لاستكمال القصد، وسبحان من إذا أجمل أكمل وإذا شفى كفى وإذا وفى أوفى"(ص: 403)

" أرى ما لم يره بشر واطلع عليه إنس قبلي .. فسبحان من بيده الأمر كله له الملكوت كله وعنده السر كله"(ص: 425)

" أتم مناجيا داعيا راجيا ربي أن يجمع شملنا ألا يبدد جمعنا أن يحشرنا معا، أن يحاسبنا معا، أن يغفر لي ولوالدي وأن يرحمهما كما ربياني صغيرا"(ص: 431)

" لم تركتني وحيدا في هذا المقام الذي فارقته، يا نبراسي في الطريق وشيخي الكبر الذي على يديه اهتديت وعوقبت"(ص: 434)

"فلطفا ياخالقي ورحمة، نظرة يا مولاي الحسين يا أكرم ولي يانجي، يا وفي ياروضتي، ياصفحتي الجامعة، يا بستان القلوب، يا حديقة المعاني كلها، لماذا نأيت عني؟ إن المودة في القربى"(ص: 435)

" إنه لقول فصل وما هو بالهزل، عرفت أن هذا آخر العهد بصاحبي الشهيد، فالرحمة الرحمة من بعيد دان، وافهموا شجني وشجواي يا أحبائي وإخواني، فهمني الله وإياكم سرائر كلمه، وهدأ خواطرنا المكلومة، آه يا عظيم السلطان يا واسع الرحمة يا عميم الإحسان"(ص: 457)

" أما وقد بحت بقبس من مكتتمي، فإني على شفا المكاشفة بحل ما أخفيته إذ جاء الإذن عند هذا التقييد، فسبحان من فسر لي دلالات أسمائي، وبين لي من سأكونه وفي أي حيز ستتم الكينونة البدء والتمام النقص والأفول .. من صريح عبارة أو غامض إشارة"(ص: 507)

"فيا أول البادين وآخر الراحلين، لك الإيماء وتحية عابر غير مقيم، غالب عليه حال الفوت"(ص: 660)

هذه الأساليب وغيرها كثير تؤكد ما أشرنا إليه سابقا فهي تبدو تقمصا واضحا لأسلوب ابن عربي كما أنها لا تخلو من سمات الخطاب الصوفي مع هذه اللغة التي تظل منفلتة من قيود النظام.

أسلوب التلقين (التعليمي والإخباري)

ويتجلى في الصيغ اللغوية المتوجهة إلى المتلقي بلفظة" اعلم" أو ما شابهها، وتكون هذه العبارة موصولة بكلام يشد الانتباه، مما تجعل المستمع في تهييئ مستمر مترقبا أي خبر وفي انتظار نبإ قد يحمل وصية أو اكتشافا أو تحذيرا كما ستوضح الأمثلة القادمة:

" اعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به، أنا الذي كنت ضالا فهداني، ونائيا فقربني وأدناني، وتائها فدلني وغيا فعقلني.. اعلم أيها الفطن اللبيب أن الحزن لايكون إلا على ماض، وأن الظمأ لا يكون إلا على مفقود، وأن الشوق لا يكون إلا على غائب" (ص:160)

" اعلموا أن أصل الأشياء التفرقة ،لا أذاقكم ربي مرارة الفرقة"(ص:289)

" يقول أستاذي أبوحيان وهو من شيوخي في الطريق.. إن النفس وإن كان متصلا فإنه مرتد والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل والكتوم وإن كان جلدا فإنه باذل.." (ص:356)

"فيا إخواني في الطريق، يا أحبائي أوصيكم قبل أن يحين زمن الوصايا أن تنتبهوا إلى ما يمر بكم أن تعوا وألا تؤجلوا أو تفرطوا.. أوصيكم فلا تكونوا من الغافلين"(ص:393)

" عمر الله قلوبكم بالصبر الجميل يا أعزائي، اعلموا أن عهد أصلي بهذه القعدة الأمومية قديم، إنها تاريخ إنها أطوار، إنها حالات إنها علامات في الطريق وارتباط وثيق بأنغام مندثرة، ودرجات من الضوء متعاقبة، ودفقات شعورية وتداعيات وصور وأصول وفروع وندى وشوق وغيوث هواطل"(ص:564)

"اعلموا وفقكم الخالق البارئ الأعز، أن الإنسان حيثما ولى وجهه صاحب فوت لأن الأمر لا يتناهى، وكل منكم في الفائت المستأنف أما الماضي فلا يرجع إذ لو عاد لتكرر ولا تكرار في الوجود أصلا"(ص:655)

" انتبهوا إلى ما أخفيه بين سطوري فكثير أشير إليه ولا أبسطه"(ص:650)

قد تكون هذه الاقتباسات أقنعة تخفي اعتقاد المؤلف، وغالبا ما تدخل في باب الابتكار بإضافة بعض التفاصيل والجزئيات من حيث التوليف بين النص المركزي والنصوص التخومية قد تطول وقد تقصر، بحسب الوظيفة القولية وقصدية الخطاب على حد تعبير بشير القمري[1]، وهذه مظاهر تحيل بدورها على عتاقة البناء مع أنها تتخلل بنية النص وترمي إلى أسرار .

1- بشير القمري. شعرية النص الروائي. مرجع سابق، ص: 101

أسلوب المصنفات التراثية (العتبات النصية)

حقيقة (ص:62)

تلقين (ص:68)

النبوءة (ص:73)

وصل في فصل (ص:76)

وصل في وصل* (ص: 76)

وصل في وصل في وصل (ص: 77)

رقيقة (ص: 131)

فصل (ص: 289)

رجعى إلى ذلك المقام (ص: 291)

إنه مفتتحي (ص: 507)

رجعى (ص: 761)

فإذا كان مصطلح " الوصل" متداولا في الخطاب الصوفي، فإنه في التجليات محض اختراع كتابي جسد مقامات نصية تعلق خلالها حكي وقائع الرواية، فالأمر موكل لما يبوح به النص في حركة عدوله عن المعاني العادية على خلاف نظرية الوصل عند ابن عربي والمتعلقة بجوانب تأويلية، بحيث يستعصي حصر المجال الذي اقترنت به" لكن الثابت هو أنها تسند تصوره وتوجه تأويله للقضايا الصوفية المطروحة"[1] ومن جانب هذا الجهاز العنواني، المشكل من فواصل ومقاطع وكأنه تأليف يستمد هذه الخصيصة البنائية من مؤلفات ابن عربي، إلا أن هذا الأخير يوظفها بناء على خلفية العلاقة بين المطلق والإنسان والوجود وبين مختلف المفاهيم التي تشكل لحمة

*- الوصل : هو الوحدة الحقيقية الواصلة بين الباطن والظاهر وقد يعبر به عن سابق الرحمة بالمحبة وقد يعبر به عن قيومية الحق للأشياء ،فإنها تصل الكثرة بعضها ببعض حتى تتحد. " ينظر عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق ودراسة، عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القارة، ط3، 2007، ص: 66

1- خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. مرجع سابق، ص: 27

الخطاب العرفاني، وهو ما لا يتأتى ملاحظته عند " الغيطاني" إلا على مستوى الممارسة الإبداعية فحسب، وليس لغرض حل قضايا وجودية وكونية، وهكذا يمكن تصنيف هذه المضامين في خانة الاقتباس، لأنها تشكل فواصل أو لحظات تطرح فكرة عن نصوص حاضرة غائبة، أقام معها الكاتب جسورا لغوية ومشهدية وحتى ذوقية في بعض الخرجات، وهو نفسه مبدأ الحوارية الذي نادى به باختين من قبل ومن بعد نمقته كريستيفا فأصبح في عرف النقد الحديث يعرف بالتناص أو التداخل النصي.

وإذا أخذنا نموذجا يقترب نوعا من النظرية الصوفية نجد لفظة" الزمزمة"[1] ويعني " تراطن العلوج عند الأكل وهو صموت لا يستعملون الشفة ولا اللسان في كلامهم، لكنه صوت تديره في خياشيمها وحلوقها فيفهم بعضها عن بعض"[2] وبناء على هذا التعريف فإنه يستشف عدم الإفصاح، وكذلك قالها الباحث المغربي بشير القمري، ولا يخفى عن أي مطلع للخطاب الصوفي أن هذا المصطلح يوحي بـــ" الأمر الغامض" ومثل هذا يتبدى عندما يباشر " الراوي" انطلاق رحلته في أسفار الميلاد فيطلعه دليله على كوامن هذا التجلي، حتى يصير حسه غائبا فيقول:" كنت أتراجع على مهل وصوتي داخلي ملوم مضموم فلا همس ولا بوح"[3] وفي هذا التجلي يفضل ترديد هذا البيت

إذا ما تجلى لي فكلي نواظر وإن هو ناجاني فكلي مسامع[4]

وكثيرة هي المفردات التي تتشعب في جوف الخطاب بشكل معتم في الغالب، وفي تصورنا أن الغيطاني تقصد غرسها بين فصول تجلياته، حرصا على خلخلة البناء، مما يعني جر المتلقي للاستمتاع والانشغال بالموجات الروحية والتقنية نفسها

1- التجليات.الرواية، ص: 52

2-محمد بن مكرم بن منظور. لسان العرب. دار صادر، بيروت،ط1، مادة: زمم، ج12/ ص: 272

3- التجليات. الرواية، ص: 51

4- التجليات. الرواية، ص: 52

نصادفها في متن ليالي ألف ليلة وليلة، وهذا لتنشيط أحداث القصة التي تنحو وجهة المعراج الصوفي، من حيث مبالغة النفس والوحشة والعزلة والغربة، وفي اعتقادنا أن تعتيق الشكل في هذا الجانب يسمح باستساغة هذا العمل الأدبي ضمن جماليات التجريب الروائي.

نتساءل الآن؟ هل نكون من خلال وقوفنا عند التناص وبناء على عينات متجاورة ومتمازجة حاكى فيها الغيطاني تراثا دينيا وأدبيا أغفلته الساحة العربية، قد كشفنا النقاب عن فعاليات هذه الظاهرة الأدبية وتقنياتها لإبراز خطاب الآخر، كونه الصوت الذي يقف خلف النص الذي يتناص معه الموقف أو الحال، ربما لا وإننا نظن أن الأمر يحتاج إلى توضيح وتدقيق وما المسألة إلا معيار ومقدار، فالنص يغدو حاملا لصفة الرواية التي وفرت للغيطاني مسلكا للإفلات أو الانتصار على محدودية الزمن، لأنه يترع إلى امتلاك شفرات الخطاب الصوفي أمام وضعية التنافر الشديدة بين المعقول واللامعقول.

فخطوط التناص الشاقولية والأفقية، ليست خليطا بسيطا بل منتوج له وحدته ومعناه الخاص، توسعت لتشمل المعاني والموضوعات إذ يرى باختين " أن الأسلوب ليس هو الرجل كما أشيع، بل هو الشخصان المتحدثان، أحدهما يهضم كلام الآخر ويتمثله، كما أنه كلام الشخصية والمجموعة الاجتماعية التي تنتمي إليها، ومن ثم فإن كلام الفرد، هو حديث الآخر بقدر ما هو حديث معه وإن الآخر يتحدث عبر الأنا"[1] فأمثلة التناص أكثر من أن تحصى وهي في حاجة إلى أن تقرأ من جديد، فليست الكتابة مجرد نسخ عن نصوص تآلفت في ذاكرة المبدع بقدر ما هي أثر وعلامات متنوعة وعميقة في حقل التجريب الروائي عند كاتب

1- عبد الكريم السعدي. شعرية السرد في شعر أحمد مطر. دار السياب، لندن، ط1، 2008، ص"166

كجمال الغيطاني بدرجات متفاوتة شكلت المفارقة، من هنا قد يكون "كتاب التجليات" ذوق مفارق في شكل مخالف، إذا سلمنا بأن الكتابة في جوهرها فن خاص.

الفصل الثالث

الآخـــر عجائبيا

1-عتبة التجلي
2-الراوي نحو وجود فيزيقي
3-عجائبية الحكي والتبئير

كثيرا ما احتدم السجال النظري حول مسألة الآخرية، لاكتشاف موارد وتمظهرات الذات والآخر ضمنا أو صراحة داخل الخطاب السردي، ورغم طبيعة الإشكال المستعصي وهو الطابع القصدي للمؤلف وتماهي الذات في النص ، فإن الدراسات الأدبية لم تجعل من الهوية تيمة(موضوع) محورية فقط، بل تعدها إلى معالجات نظرية لاستكشافها داخل النص أو خارجه، وعندما يتعلق الإشكال بإلقاء الضوء والتنقيب عن تمظهرات الآخر داخل التجليات، فإننا نصطدم بقضايا أساسية متشعبة وتتعلق " أولا بالمظهر الأسلوبي، وتتعلق ثانية ببنية الجنس الأدبي الذي يحققه ثم تتعلق من جهة ثالثة بمسألة محاورة عدة مستويات من الكتابة الأدبية التي يستوحيها النص ذلك أن هذا الأخير ينفتح على مجالات الكتابة السيرية "[1].

إن إشكالية هذه المقاربة ستكون– أولا وقبل كل شيء – مرتبطة بآليات اشتغال الخيال في بناء جمال الغيطاني لمفهوم الآخر في التجليات، ذالك أن التشعب الذي أشرنا إليه آنفا لهو نتاج أمشاج تراهن على الأسس الوجودية والانتماء ومحاولة حصر الزمن داخل دفتي كتاب واتخاذ الخطاب الروائي في تخومه مع التجلي الصوفي تلا قحا سرديا يشي إلى حد ما بصورة الأنا / الآخر من أسئلة مركبة ومربكة، وفي اعتقادنا أن الغيطاني بعد أخذ ورد وتوجس ومحاولات راح يعيش حالة يأس من عمق الأمل وأمل من عمق اليأس .

تطمح القراءة التالية إلى اكتشاف البنية الموضوعاتية لعوالم " التجليات" السردية من منظور نقدي يركز على تيمة " الآخر" في سياق الرحلة والأسفار الثلاثة وما

1- بشير القمري. شعرية النص الروائي. قراءة تناصية في كتاب التجليات، البيادر ،الرباط، ط1، 1991 ص: 16

يتخللها من تلميحات تاريخية وأخرى عجائبية، طموح كهذا اقتضى منا حتما أن نستند إلى الأصول الأولى للمنهج الموضوعاتي[1]ونحسب أن كتاب (JEAN- PAUL- WEBER) – ميادين موضوعاتية مصدرا يخدم فكرتنا أكثر من أي كتاب آخر، نظرا لأنه يعطينا مقاربة نظرية تتصل مباشرة بالمنهج الموضوعاتي. ولهذا فسأكتفي بتعريف(ويبر) للموضوعاتية وكيف تترسب في نفسية الكاتب قبل أن تترجم في النص بموضوعات متناسخة علنا أو ضمنا فيقول:" نعني بالموضوع، الأثر الذي تتركه ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب، وإذا عممنا فنقول في ذاكرة الفنان والعالم والفيلسوف، هذه الموضوعاتية ليست دائما في اللاوعي وإن ما يتم بعيدا عن وعيه هي علاقة" التيمة" بالعمل"[2].

ولقد تناول (weber) جملة من الأفكار في كتابه المذكور آنفا، ليوضح جغرافية النواة التي ينطلق منها وعي الفنان، ويبدو أنها التوجهات أو الصدمات النفسية التي تحكم خيال الكاتب ووعيه ثم تترسب لتخرج من جديد في متواليات نصية تتناسل من بعضها البعض ثم تعود إلى مركزها الأول، ومن هنا يشرح طرحه المنهجي نحو تحليل موضوعاتي (**Analyse thematique**) في نقاط أربع هي:

1. البحث عن الذكريات المتميزة والمتجلية بوضوح والتي يمكن مقارنتها بالأعمال الأخرى للمؤلف.
2. البحث عن نصوص بسيطة تحمل ما بين سطورها دلالات رمزية ثابتة.
3. تمييز الإلحاحات(**Hantises**) اللسانية والأسلوبية وإرجاعها إلى ذكريات مؤكدة أو مفترضة.

1-RICHRD.JEAN PIERRE . L'UNIVER IMAGINAIRE DE MALARME.ED.SEUIL PARIS. 1961
-POULET GEORGES.L'ESPACE PROUSTIEN.ED GALLIMARD.PARIS.1963
-JEAN- PAUL- WEBER. DOMAINES THEMATIQUE. ED GALLIMARD.PARIS.1963

2 - JEAN- PAUL- WEBER. DOMAINES THEMATIQUE. ED GALLIMARD.PARIS.1963 p: 09

4. سبر أغوار النص في محاولة لاختزاله كاملا إن أمكن في موضوعاتية مفترضة.

هذه هي الخطوات التي اقترحها (**weber**) كنقاط ارتكاز، للقيام بالبحث عن النواة أو التيمة التي ينبثق منها النص، والتي تشكل المعمارية غير المرئية وتزودنا بمفاتيح التفكيك والتركيب للمشاهد السردية، وهكذا ستكون أمامنا فرصة كي نكتشف ذرى التجلي بمثابتها حجر الزاوية لتحليل صورة الآخر كإنجاز تخييلي مرتبط بأنواع التشكيل اللفظي والتأليف الأسلوبي بكل أبعاده ومراميه.

من هذا التذكير البسيط بمفهوم " التحليل الموضوعاتي" نجد أنفسنا أمام مشكلة جوهرية، لابد من التوقف عندها، وتقديم التوضيحات اللازمة عنها حتى يستقيم مفهومنا للمقاربة الموضوعاتية، وهي موقف النقد العربي من الأدوات الإجرائية ومجال استجابة النصوص لمثل هذا النوع من المقاربات؟

محاولات عديدة خرجت إلى الساحة النقدية العربية، لذا سأختصر في ذكر بعضها وإن كانت هي الأخرى لم تتخلص من عقدة الانبهار بالنظرية الغربية وتبقى فقط مجرد رجع الصدى للمناهج الغربية، يقول لحميداني حميد:" إن رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انفتاح ممارستهم النقدية على كل المناهج ..... ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يستوعب النقد الأسطوري والديني وقد فسر (جان بيير ريشار) لجوء بعض النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مغرقة في تحليله

النقدي...فإذا اتجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية في التحليل، فليس إلا لأن العمل المدروس يفرض ذلك"[1] .

إن الفائدة من اختيار هذه المقولة، هي الفكرة التي توحي بأن المعنى الأدبي يأتي من نتوء الكلام وتموج الصور وانعطاف المشاعر، ومن فجوات بين التجارب المختلفة لنفس المبدع ما دامت كل الدروب مماثلة لبعضها البعض، وهنا أجدني أرتكز على الفكرة القائلة بأن القراءة الموضوعاتية من حيث المبدأ، قراءة حرة المدخل أي " "تبحث عن المعنى في كل الاتجاهات "[2].

ولما تجلى لنا " عالم الغيطاني" السردي من خلال قضايا الحكي والأحداث والحوارات المتعددة، وجدناه يستجيب لأفكار و"موضوعات" تلح عليه وتتكرر في الأسفار باستمرار وهي: (الموت، الزمن ، النسيان، العالم الآخر،الوجود المنصرم، السياسة،....) وموت الأب بوجه خاص، هو الإطار الواسع الذي تسبح فيه جوانب من سيرته الذاتية تتعلق بحياة الطفولة، وعبق المكان في قريته " جهينة"، وليس عبثا أن نلفي " الموت" يكتسح النص حتى أن القارئ ليتحسس أنات الراوي، وهو يربط قضية الموت بقضية الزمن الذي تسرب وخلف في الروح لوعة لا تداوى، ولهذا اتخذ الغيطاني أسلوبا سرديا لمحاورة الفناء متأملا سطوة الزمن وهشاشة الكيان الإنساني يقول الراوي:" لو أعرف للفراق موطنا لسعيت إليه وفرقته"[3]. ها هو هنا يقدم لنا مفتاح الولوج إلى عالمه الروائي، إنه يشبه مغامرة "جلجامش" في رحلته الأسطورية للبحث عن زهرة الخلود.

1- لحميداني حميد. سحر الموضوع.عن النقد الموضوعاتي في الرواية. دراسات سال، المغرب، (د،ط) 1999 ص:25

2- عبد الكريم حسن. الموضوعية البنيوية. الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: 19/18 ، 1982، ص: 199

3- التجليات. الرواية، ص: 10

بناء على هذه التوطئة الموجزة سنعكف على قراءة " كتاب التجليات" ونحن نؤمن سلفا بمظاهر تعدد مستويات الكتابة التي يستوحيها النص وتعدد الموضوعات داخل الخطاب.

عتبة التجـــلي:

تتسربل في التجليات كما في كل النصوص منمنمات من صور شعرية واستطرادات من نوع خاص، من هنا يأتي الانحراف من سرد عادي إلى سرد هلامي يعتمد على التداعي والاسترجاع، حيث كل شيء حدث وكل شيء لم يحدث، فهذا العالم السحري والعجائبي، نابع من نسق حلمي أو أسطوري أو شبه صوفي، وهو الطابع المهيمن الخارق الذي يمكن ربطه بمعاني الوحي والإلهام والرؤيا وغيرها من التسميات التجريدية التي اقترنت منذ أقدم العصور مع روائع الإبداع الإنساني، وإذ نجد " العنصر العجائبي" هو النواة المهيمنة في التجلي بهتكه حجب الزمن المألوف، بغية استشراف آفاق الغامض عن طريق تلاقح كل ما هو " متخيل وعجيب ومستحيل". إذن ليس غريبا أن نصنف كتاب التجليات ضمن الكتابة الإبداعية التي يروق لنا أن نسميها "الأدب العجائبي"أو الأدب الفنتاستيكي"[1] وهنا يخطر على البال سؤال هو : ما هي " التيمة" التي صيغت حولها المسارات السردية بتمفصلاتها الزمكانية؟ وساعدت الغيطاني على تجاوز الواقع إلى عالم يسمى بالوجد الصوفي، قوامه مفارقة العقل والبحث فيما وراء المعقول، وأولى العلامات هي توظيف مفردات تنشد انشدادا وثيقا إلى معجم الخطاب الصوفي.

إن مسارنا البحثي يقودنا إلى " معقل النص" كي نعطي الإجابة كل قوتها، ليس بغية دفعها ولكن من أجل تعرية " التيمة" ذات الطابع المأساوي والتي ألهمت

-1_ TZVETAN. TODOROV. Introduction a la littérature fantastique , ed seuil , 1970

وكونت محورا مركزيا، فوجدنا أن النص ينسج خيطه الأول من " موت الأب"، هذه النواة هي التي شغلت(ج الغيطاني) وأقلقته وجدانيا فاختار لها العنوان المناسب للحالة " تجلي الكدد" يقول الراوي:

" رأيت محمد بن إياس الحنفي المصري، بدا مهيبا تفوح منه رائحة الريحان الذي ينمو فوق المقابر، بالضبط كما تخيلته وأنا أقرأ بدائع الزهور في وقائع الدهور

جئتك من قبل ... قلت

أذكر عودتك عام الهزيمة *[1] لكنك تركتني

قال: ينأى الحكيم عن حميمه، إذا أوحشت الدار

قلت: القلب سليم والود بين جوانحي مقيم

سألني : لكنني أراك مكدودا

قلت: مات أبي وأنا في غربة، لم أر اغمضاضة عينيه، ولم أر جثمانه، لم أشهد لحظات مواراته

قال: هل لك علامة

قلت: ثقل قلبي حتى موتي

قال: يا حبيبي لا تحجبنك الحيرة عن الحيرة، أنى للمقيد بمعرفة المطلق

قلت: زدني يا خلي

قال: تجل وتجل، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان... ثم ذهب "[2]

---

*- يذكر جمال الغيطاني أنه بعد هزيمة يونيو 1967 أعاد اكتشاف ابن إياس " لأنه عايش حقبة تاريخية مماثلة عندما كسر العثمانيون جيش مصر في معركة – مرج دابق- وعبر هذا المؤرخ بأحاسيس وطنية وألم صادق عن هذه الهزيمة، أحاسيس تشبه ما شعرت به في هذه الأيام السوداء عام 1967 " من مجلة عيون المقالات. جدلية التناص. جمال الغيطاني، ع:2 ، مرجع سابق ص: 145.

2- التجليات. الرواية ، ص: 17/ 18

إن المفارقة الكامنة في هذا المقبوس السردي، تكمن في الفكرة الصوفية التي تحمل محتواها الروحي والوجداني والعرفاني والمتمثلة في "أنى للمقيد بمعرفة المطلق"، والسارد على لسان (ابن إياس) يسوق لنا هذه الرؤية المكثفة في تلك العبارة، إنما يمهد لعتبة التجلي بثنائية (المقيد/ المطلق) المحكومة بقبليات صوفية، غير أن هذه الإشارة ستشهد تأملا دقيقا عبر موجات خطاب التجليات، وكأنها مغامرة الكاتب مع اللانهائي متوسلا تقنية المعراج في الكتابة.

ومن ثم فإن مصدر الخطاب في هذه المغامرة الروائية يظل متعلقا بـــ "التجلي" كحافز سردي ينم عن رحلة بحث " تتم عن طريق الذات وليس عنها، فالذات المبدعة هي صاحبة الرؤية وهي المتصرف في توجيه عناصر القص في ضوء البواعث والمحفزات والأهداف"[1] وسنرى أن "موت الأب" هذه الذكرى مع كل ما أحاط بها من أنين وفقدان في الزمن الحقيقي والمتخيل ستكون موضوعاتية أساسية لها صدى واسعا في التجليات والأسفار.

بيد أن ما ينبغي التأكيد عليه أن الراوي / جمال، هو نواة السرد في كامل أسفاره ومقاماته وأحواله، فهو الذي يتحكم فيها وفق تحركاته، فتارة يستبق الأحداث وأخرى يسترجعها ويستشرفها، أما الأحداث فكانت هي كذلك من صنعه ووفق محطات حياته المعيشية أو التاريخية، أي أنه تقلد زمام السرد، حتى الأمكنة راحت ترسمها عيناه، لا شك أن نسج التجليات حول بؤرة سردية مركزية، وصوت واحد هو صوت الراوي، يشي إلى حد كبير عن نمط السير الذاتي ، يقول الراوي:

" لما تغيرت الأحوال المحدقة بي، رحل أبي، وأولج قاتلي قدميه في وطني .... لما انحسر ظل أبي.... لم أنكص على عقبي، قاومت

1- ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي. مرجع سابق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 ص: 237

وهني وغالبت همي بعد نأي لذاتي فعقدت العزم أن أرى ما لم
يره بشر ، أن أتجلى وأتجلى ثم أتجلى، وضعت نصيحة شيخي ابن
إياس كحلقة في أذني عندما قال لي : إن النائم يرى ما لا يراه
اليقظان، وهكذا سعيت وسعيت حتى جئت بحر البداية"[1]

وكانت هذه نقطة انطلاق الراوي في سعيه الحثيث لبلوغ عوالم خفية بعد أن تغيرت أحواله وفقد والده الذي كان يمثل له الأصل الذي يحن إليه كلما اشتدت عليه يد الدهر، فحاول التغلب على حالة الضعف الشديد وفي وسط كل هذه التراكمات ينأى عن ذاته الحقيقية المقيدة، وتتولد لديه كثافة قصوى أو صدى للانطباع، ويدخل بذلك إلى طريق المجهول و غير المتوقع في ومضة التجلي السردية والحالات الصوفية والمقامات، إنها تقنية تكسير أفق انتظار المتلقي في تلقيه للعمل الأدبي.

وعلى جناحي التأملات السردية الموشحة بشذرات صوفية، يأخذنا الراوي معه إلى عصور خلت ما بين الحاضر المضطرم إلى ماض، إلى مناطق بعيدة في الفضاء الهائل، وهذا ما تسبب في بزوغ عالم فيزيقي يسكن النص واستعان به الغيطاني في رحلة الكتابة، وقد يتضح الجانب إذا عرجنا هنيهة إلى ما جاء في "بحر البداية" يقول الراوي :"

وقفت عند شاطئ، أصغيت لعلي أسمع، حدقت لعلي أرى، طال
انتظاري طال وقوفي حتى كدت أنثني...... وفجأة أتاني الهاتف،
صاح باسمي
يا جمال.... ماذا تبغي؟
لم يتلجلج لساني برغم اضطرابي قلت:

1- التجليات. الرواية، ص: 26

يا حسرة على ما فات، يعذبني ما انقضى، وما مضى... أما من وسيلة ... أريد أن أرى الماضي ... أن أرحل إلى المستقبل....

قيل لي: إن المطلب وعر، والمبتغى عسير، لكن طريقك ليس مسدود ، عليك بالديوان، تجلياتك وعرة، وطرقها لم يسلكها أحد..... اسع إلى رئيسة الديوان، فإن فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وفقت.... ثم لفني صمت"[1].

إني أقترح أن ننطلق من هذه الحوارية التي دارت بين هاتف مجهول وبين الراوي وقيمتها هي أنها بداية سردية ومفتاح الولوج إلى النص الذي يتجذر فيه الخارق والمدهش (الرحيل إلى الماضي، والمستقبل). وهذه إشارة لافتة للنظر تكتسي أهمية بالغة، ذلك أنها تمثل عتبة التجلي وانطلاق الرحلة بين الأسفار، ومن هنا يخط السرد انطلاقا من الديوان اختلافه عن سرد "أدب الرحلة" فإذا كان السرد في هذا الصنف من الرحلة مقترنا بالتنقل في الأمكنة، فإنه في التجليات " يغدو مرتبطا بالتنقل في المقامات والمعاني والمكانات، لأنه رصد لتجربة خيالية "[2]، وكما كان المعراج عند المتصوفة سفرا هو الآخر في المقامات كان سفرا أيضا في متاهات ومعاني " معراج أرواح لا معراج أشباح، إلى سموات معنى لا مغنى" [3] هكذا كتب ابن عربي في تعريفه للرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي، ونلفي هذا عند السارد وهو ينطوي على هذه المواصفات العجائبية، فهو متحرك وساكن، وهو مفطور على الرحيل الأبدي يقول الراوي:" صرت متحركا وساكنا .... قطعت اليباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر

1- التجليات. الرواية، ص: 30/26

2- خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. دار توبقال، المغرب، ط 1. 2004، ص: 196

3- محمد شهاب الدين العربي. رسائل ابن عربي،كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، مرجع سابق، ص: 172

على اجتيازها الطبيعة الإنسانية"[1] إنه كلام استهلالي يبين فيه الراوي صنف هذه الرحلة أو هذا المعراج الأدبي الذي يضخم ويكثف القيمة الأدبية من مسالك كثيرة (لغة، مشاهد، وصف، مواقف، محطات،....) ليجعل منها قيمة أبدية.

إذن عبر هذه الرحلة الوجدانية سنحاول أن نبرز البعد الأنطولوجي للأنا/الآخر أما الجانب المهم فهو مدى اشتغال تقنية التبئير في تبيان تمظهرات الآخر؟ وكيف يظهر في خطاب التجليات؟ وما هو دوره في حبك الرواية بل في الأسفار الثلاثة؟ حتى وإن أقررنا بأن الغيطاني يكتب تذكارات "mémoires فهذا يفترض أنه ينشطر عن ذاته، وينظر إليها من الخلف"[2] ليعيد رؤيتها ويبدي وجهة نظره فيها، وبما أن تحليلي سيكون نصيا ويركز على تفاصيل وجزئيات، أرى لزاما علي أن أنقل بعض الفقرات وألخص أخرى على الرغم من شعوري بمساوئ التلخيص.

الراوي/جمال) نحو وجود فيزيـــقي :

نحن في نص " التجليات" وخطابها، إنما نتعامل مع ذات واحدة وهي صوت الراوي (جمال)، المقيم والمسافر في الآن ذاته بشكل شخصية منشقة إلى نصفين، لا يعمد صاحبها إلى إقامة مسافة درامية بين النصفين، بل يحرص على ربط مصير كل واحد منهما بالآخر، ويتناوبان السرد من زاويتين متقاربتين، عادية وعجائبية مما شكل ضربا من التداخل في فهم وإدراك صورة الآخر وبالتالي لا عجب ولا غرابة أن تبزغ مستويات عدة في الكتابة متفاوتة الدرجات منها :

- مستوى قدسي (رئيسة الديوان، الحسن، الحسين، ابن عربي)

1- التجليات. الرواية، ص: 05

2- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن، التبئير. المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 1989،ص: 288

- مستوى واقعي (الأب، الأم، جمال عبد الناصر، ....)
- مستوى يحاول التجرد من الواقعي للارتقاء إلى القدسي (الراوي/ الآخر أو الأنا الآخر)

إذ تتحدد طبيعة كل نوع وسلوك هذه الشخصيات في عوالم التجليات، وفقا للغرض السردي بأشكال ودلالات مختلفة، تضع المرئي واللامرئي والروحي والمادي في تجانس تام كمحاولة لتغليب طابع على الآخر، وهنا يكون تشكيل العجائبي من مفردات الواقعي في ظاهرها، لكنها تتجاوزه في جوهرها لتبني عنصر المجاوزة (**écart**) فأين يكمن هذا التجاوز ؟

كان البحث عن (وجود فيزيقي) هو توجه تدريجي للراوي نحو مركز الديوان، أين تتداخل وتتجاور البدايات والنهايات وينتفي الزمن،وهذا يعني أن ثمة صراع لا ينتهي مع " الوجود المحدود" يؤدي إلى التحدي الكبير والتطلع صوب اللامتناهي، إنه نوع من الرحلة التي لا تخضع للزمان والمكان، ولا مناص من التأكيد على ذالك يقول الراوي:"

> لم أدر كم انقضى عندما تجلت لي مدينة يغمرها الضوء الهادئ، يلفها البحر كما يلف البياض صفارة البيضة، أما الضوء فليس بنهاري وليس بقمري وليس.. وليس... عرفت وأنا أدنو من أبوابها، أن الليل لا يلج النهار هنا وأن الأوقات لا تتغير كما عهدت.... ارتبك نبضي عندما رأيت مبانيها من أطياف ملونة، رأيت أسوارا قصيرة مبنية من شعاع،لبنة من ضوء،لبنة من ظلال، لبنة من شفق، لبنة من ألق، أو هكذا خيل إلي، فمداركي

مقيدة،لكنني لم أتردد في النكوص، قلت لنفسي،إن الممكنات لا تتناهى فما بال باللاممكنات"[1]

هذه كيمياء جغرافية تتحدد عناصرها بالأحلام والخيال والتحرر من سلطة العقل، إنها بنية سردية مقولبة على نحو ما عبر عنه ابن عربي(بأرض الحقيقة) في مصنفه (الفتوحات المكية)، التي يتجلى فيها العالم المثالي، بنوع من السرد العجائبي والوصف الدقيق وكأن "ابن عربي قد سبق فكرة " الأدب العجائبي" عند تودوروف"[2] .

فمثل هذه الإشارات لا تعني غير كون الراوي في حالة انبهار، وهذا هو مبدأ الحكي العجيب لجلب انتباه " المتلقي" قصد إشراكه ولفت انتباهه، ويعتمد الموضوع المقصود (الذهاب إلى الديوان) على فكرة انفصال الروح عن الجسد، التي ينطوي عليها إدراك العالم الواقعي، فيؤدي ذالك إلى نوع غريب من الإحساس الذي يمكن ربطه بالجانب الأسطوري، أو حالة الاستيهام أو الخيال الغريب عن الوضع الفضائي والزماني الحقيقي، وهكذا يمكن اختزال منطلق الحكي في " التجليات" في المقولة الذي ذكرها سعيد يقطين:"يبقى الحكي ما بقي العجب"[3] ، ولا يعني العجب هنا غير الخارق وغير المألوف، وهذا الاستقصاء يهدف إلى مزيد من التوكيد على اللامرئي" هكذا خيل إلي" لكنه في هذا المناخ يستعير عبارة شبه حرفية لما يقوله أهل التصوف، يختزلها في تساؤل (إن الممكنات لا تتناهى فمبالي

1- التجليات. الرواية، ص: 31/30

2- سحر سامي. شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لابن عربي. الهيئة المصرية للكتاب،(د،ط)القاهرة، 2005 ص: 144

3- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1 ، 1992 ، ص: 40

باللاممكنات)، إنها تجربة تتجاوز حدود الطاقة اللغوية " فهناك محدودية للكلمات ، أمام لا محدودية التجربة"[1] .

يقع هذا الحدث في مطلع حكاية الراوي وهو في "بحر البداية" محاولا اجتياز الأطياف في وقت لايلج الليل في النهار، وأن الأوقات لا تتغير إنها حالة من التماهي مع الكون يقول الراوي:"

نوديت من مكان خفي، فتأدبت في وقفتي، وأطرقت

ماذا تريد؟

قلت: أسعى إلى رئيسة الديوان

ماذا تريد؟

قلت: همي كبير، لكنني سأوجز ما أرجوه، أن أستعيد ما يمكن استعادته، قيل لي مطلبك عسير، لكنك ما وصلت إلى هنا إلا بالمحاولة، اختفى الصوت، خطوت عبر البرج، كل بصري عن احتمال البريق والألوان التي لا اسم لها في عالم الممكنات، مشيت وبعد خطوات أدركت أن الموجودات كلها تتخاطب"[2]

لقد عمد الراوي إلى طريقة السرد التراثي وبالتحديد " هاتف المغيب"، إنه الصوت الذي يبقى مبهما في النص وخارج النص، ولا تفسير له إلا من ناحية المكنون الغيبي طبقا لمعتقدات أهل التصوف في خوض دروبهم المستغلقة وغير المدركة.

وهنا الراوي في محطته الأولى كالمريد الذي يسلك مدارج التجلي صوب الملكوت للتحرر من قيود " المتناهي" ذلك أن " المنهج الذي يوصل إلى الحقيقة لا يجيء من

1- أدونيس . الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت، ط 3، 2006 ، ص: 238

2- التجليات. الرواية، ص: 32

نظام المجتمع، بل من نظام خارج المجتمع"[1]، والملمح البارز في هذا الصنف من التدوين هو تواشجه وتعالقه مع حالة التجلي عند المتصوفة، أو ما يسمى بالمعراج الروحي، وهذا ما عبرت عنه هذه الحوارية بين هاتف مجهول وخفي، وقد اقتنص لها الراوي ملفوظا ينم عن بلوغه مرحلة اختراقه للحجاب " بعد خطوات أدركت أن الموجودات كلها تتخاطب"، وهكذا تنفتح أمام الراوي/ السالك معالم الغيب والمجهول ،حيث كل الحكي في التجليات ينطلق من هذه الرحلة إلى الديوان المترفة بالخيال الجميل.

تجسد مغامرة الراوي بشكل متواصل في خط السرد المتلجلج، المتناقضات بين الواقعي والعجائبي، وعليه يخترق السرد النمطية العادية كما يخترق الراوي حجاب المألوف

وهو بهذا يشرك القارئ حيرته يقول الراوي:

" نوديت.. يا جمال.. فتوقفت..

قيل لي : هل جاهدت*.؟

قلت : حاولت

عبرت الميدان متئدا، تخللت أشجارا من ذكريات متداخلة، وصورا متدلية ورغبات منسية، وأمنيات لم تتحقق، أدركت أنني أوغلت وأن الرجوع محال"[2]

1- أدونيس . الصوفية والسوريالية . مرجع سابق، ص:245

*- **المجاهدة** : هي من مصطلحات الخطاب الصوفي وقد عرفها القشيري على النحو الآتي:" واعلم أن أصل المجاهدة وملاكها فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات " من الرسالة القشيرية. شرح وتقديم: ، نواف الجراح . دار صادر، بيروت، ط2، 2006 ص:55

2- التجليات. الرواية، ص: 33

ومن خلال تضافر هذا الكم من المدلولات الميتاواقعية (أشجار من ذكريات/صورا متدلية/ أمنيات لم تتحقق) نجد أن الأمر لا يتوقف عند حدود النص المقروء، بقدر ما هو إعطاء المدلولات امتدادا عجائبيا وكونيا يزيد من عدولها وشعريتها، وهذا يوحي بالاقتراب الشديد من تجاوز الحجاب والإقامة في الفضاء/ الآخر " أدركت أنني أوغلت وأن الرجوع محال" .

إذن بهذه الحالة الصوفية (خرق الحجاب) عند الراوي/ جمال، تفتح أبواب في العالم المطلق لمعرفة أخرى تنظاف إلى معارف أهل الطريق (الصوفية) لكنها تختلف عنهم في أنها ذات طابع فني " للكون والإنسان والخلق والوجود ككل ويتحقق الجمال بامتداد هذه اللانهائية التي تزيد الشوق والرغبة في المزيد من المغامرة" 1 كون أبعادها رحلة في المشهد السردي من التلاحم بين الحلم والتاريخ، وربما أيضا من الكشف الصوفي، فبين الأسفار الثلاثة ترحال وغربة وانفصال وتوق للانعتاق الروحي، وخوض معارج تنتهي إلى حيرة أكثر من انتهائها إلى إقرار وقول فصل.

يبقى مسعى "الراوي" نحو السمو إن عبر التجليات أو المعارج الروحية، حدثا مركزيا يحدد السرد ويشير إلى مضمون الرحلة التي تتشكل من زوايا مختلفة منافذها الروح، ومن المفترض أن يفصل الزمن بين محطاتها، لكن قوانينها محكومة بالاستثناء في كل شيء، وها هو الراوي لا يتورع عن طمس خصوصية الخطاب العادي، فيدخلنا معه في الخطاب العجيب بقوله:"

1- سحر سامي. شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لابن عربي، مرجع سابق، ص: 59

"إنني قاب قوسين، فتحملت غربتي ونأيي وتصبرت، وهنا تجلى لي طريق ضيق أرصفته من مسك أبيض وجوانبه من عنبر مقرور، أو هكذا شبه لي عند نهايته نوديت : هل طلبت العلم؟
قلت: حاولت...... نزل برد وسلام وسكون، فتجلى لي ما تحويه المباني في جملته وليس في تفصيله، ما من حركة في الدنيا إلا وله مقابل هنا، ما من جماد أو نبات، ما من ثابت أو متحرك إلا وله صورة ومثال، ما من صوت إلا رجعه هنا، حتى لحظة تماس الموجة بالموجة أدركت لكنني لم أر ... أيقنت بقرب وصولي إلى بعض مما أسعى إليه ... فجأة انجلى بصري،فرأيت الديوان"[1]

تكتسي وقفة الراوي في " بحر البداية" ومكابدته للمشاق -من غربة ونأي وصبر لبلوغ الديوان- قوة خيالية تخضع لتوترات تتجاوز الأنماط الواقعية، أو الوجود الأحادي للموجودات، ومن ثم يؤدي هذا النمط من السرد إلى تجاوز ضيق الثنائيات " ما من حركة في الدنيا إلا ولها مقابل هنا " والقصد ليس أبعد من أن يكون " الديوان" هو المركز الكوني في فضاء التجلي، وهنا يبرز " الحس الصوفي " الذي يقترب كثيرا من " الحس الشعري" كما أن جل المبدعين يتقاسمون هذا الحس المشبوب بالاغتراب والوجد والقلق وهاجس الفناء، فيغدو الفن هو محاولة للوصول إلى أصل الأشياء وقلب الحقيقة وهنا " يحضر الغيب بصيغة الهاتف وفي شكل صوت لا متعين، يخبر ويبشر أو ينذر أو يقدم معلومة وهو في كل هذه التجليات يؤكد كرامة الشخص الذي يتلقى الهاتف"[2].

1- التجليات. الرواية، ص: 35/33

2- شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي، خطاب المتخيل. رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص: 474

يصل الراوي إلى مركز الديوان وتتضخم هواجسه وفي هذا السياق يصل به الوجد إلى درجة عالية من التوق للمجهول، ويقف في حضرة السيد " زينب" رئيسة الديوان بعد أن ولج كثيبا من العنبر الأبيض وبهرته الألوان التي تسللت إلى أعصابه وفي كامل أجزاء بدنه، فأصبح عينا وسمعا ورأى بكامل وجوده و لم تقيده الجهات فكأنما يراه من أعلى ومن أسفل ومن كل جهة[1]، ولهذه المسألة أضلاع أخرى هي التي حدت بالراوي إلى توضيحها في حوارية مع رئيسة الديوان :

" تجلت لي رئيسة الديوان ملتحفة بوشاح من الندى الذي ينمو على حواف أوراق الزهر، إلى يسارها الحسين، وإلى يمينها الحسن...

قالت :ما وراءك يا جمال؟

قلت :وجود محدود ورغبة في وجود غير محدود!

قالت: ما الذي دعاك إلى الخروج؟

قلت: حيرتي وألمي ورغبتي في الولوج ...... وهنا التفت إلي سيد الشهداء، صريع كربلاء

قال لي: ماذا يؤرقك؟

قلت : ما كان وما سيكون!

قالت: ماذا يحيرك؟

قلت: تبدل الأحوال ...... التحول والتغير والتبدل، تحيرني الأشياء في تفرقها وتجمعها، العبد والحر، الحياة والموت، النهار والليل، البر والبحر، البداية والنهاية......

قالت رئيسة الديوان: لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيتجلى لك بعض من كل، وليس كل في كل، لأنك محدود بوجود

---

1 - التجليات. الرواية، ص: 36/35

مقدر.... سيصطحبك من حين إلى حين سيد شباب الجنة،
اصبر الصبر الجميل ... مدت يدها ذات الندى والطل، مستني
فأصبح البصر حديدا والتناول شاسعا"[1].

إن المفارقة الكامنة من وراء هذا الخطاب (مركز الديوان) هي أسطرة الفضاء وكأنه موقع روحاني أو مسرح للمشهد الكوني يدار فيه الحوار بإلحاح السائل على ولوج طريق العرفان، وكشف العالم الآخر بالسرد والوصف خطوة بخطوة وبكل ما ينطوي عليه سبيل التلميح والتصريح، حيث تبدو مهمة البطل " جمال/ الراوي" عسيرة فقد أطر رحلته نصيا كمريد ينشد الحقيقة التي يود توصيلها إلى المتلقي على نحو يجعله منجذبا إليها وجدانيا وحسيا، وبتأكيده على أنه لا سبيل للوصول إلا بالمحاولة والمجاهدة فهذه إشارة إلى المتلقي حتى لا يستخف بهذه الرحلة، وكأنها دعوة تجعلنا في حيرة مع هذا النص الذي يصور عالما عجيبا لا يرتبط بالحقيقة إلا في مستوى الخطاب، أي ليس له وجود خارج اللغة.

بعد أن يسر له الأمر من رئيسة الديوان " **مدت يدها ذات الندى والطل مستني فأصبح البصر حديدا**" تشي القراءة الحتمية لهذا الموقف عن تحول يطال الأطر المكانية والزمانية لوجود الراوي، أي انتفاء الوجود الحقيقي (الأنطولوجي)، إنه التأهب لارتقاء المعراج الروحي الذي يفضي إلى المشاهدة والمكاشفة التي ليست ربما سوى رمز للنفس المجروحة والمتجهة صوب نزعة " التطهير" بعدما غابت وتشردت طويلا، أي أنها النفس العائدة من المنفى إلى الملكوت بعدما تخلصت من أدرانها وراحت تسعى إلى وجود غير محدود، وربما جاز القول من وجهة نظرنا

1- التجليات.الرواية، ص: 40/37

أن (ج الغيطاني) شديد التأثر بمقولة ابن عربي في كتابه "الإسرا إلى مقام الأسرى" أيما تأثير، تحديدا في" باب سفر القلب" نجد مقولة ابن عربي مع الفتى الروحاني حين أجابه قائلا: (وجود ليس له انصرام)[1]

عجائـــبية التبئــــير

هو ذا جمال/الراوي بطل التجليات وقد نال مباركة السيدة "زينب" رئيسة الديوان ينسلخ من طبيعته الإنسانية، ضمن غلاف عجائبي يلح على "تيمة (التحول métamorphose) التي تشتغل عليها الرواية باعتبارها مكونا نصيا وحافزا سرديا، فيتحول إلى " كائن نوراني" مائع وقد انتفت عنه بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية ومن ذالك انتفاء النوم والإغفاء ودوام اليقظة وتوهج الوعي كأنه ضوء ساطع يقول الراوي:

" الحواجز كلها مرفوعة أمامي منذ ولوجي الديوان، فلازمان ولا مكان ولا حاجزا حسيا ولا حاجزا شعوريا ولا حاجزا أرضيا ولا فلكيا، ومن ذالك انتقالي بيسر مع أنفاسي من حال إلى حال ومن زمن إلى زمن ومن حيز إلى حيز مع تغير أنفاسي ... لكن يجب التنويه والإشارة إلى أن رغبتي أو قدرتي ليستا المحرك لانتقالي أو مشاهدتي، إنما كنت مستسلما لمن شاء ربي أن تكون مقاديري بيده، فحينا يعذبني وحينا ينعمني"[2].

هذا التحول هو البذرة الأولى، التي راحت تتجذر على نحو لافت في وصف العالم /الآخر، وبهذه الغرابة (رغبتي أو قدرتي ليستا المحرك لانتقالي أو مشاهدتي) نلفي الراوي يلمح إلى مرجع غيبي يوجهه ويحركه أي هو خالي القلب من كل حدث،

1- من رسائل ابن عربي.محمد شهاب الدين. مرجع سابق، ص: 127

2- التجليات. الرواية، ص:207

عاكف على مراقبة ما ينفتح له الباب، وهو مسلوب الإرادة لا يكون إذن سوى متلقيا لما سيخبر به يقول الراوي:" علمت من الإلقاء في معارفي، أنني في زمن لم أولد فيه بعد وإنني مازلت مشتتا بين العناصر ولا وجود حسيا لي إنما أنا هنا بوعيي القديم"[1]

ثمة هنا ملامح الخطاب العجائبي، سيكون البطل في نشأته الثانية مبدؤها بامتياز، فلنذكر أولا دخوله للديوان اقتضى منه رحلة شاقة لأنه ببساطة موجزة، كان محصورا في وجود محدود، وقدومه إلى مركز الديوان كان هدفا لكسر المحدودية والدخول إلى المطلق"خلق جديد تماما"، على غرار الأفكار الأفلاطونية (عالم المثل) وأفكار المتصوفة، وهكذا غدا التقاط الوجود/الآخر في تجدده"بغية السالكين ومنيتهم وهو ما تطلب سفرا مضنيا"[2].

يكشف لنا تعدد درجات التجلي بتعدد الأسفار والذوات، فكل يتجلى له على قدر استعداده كما يقول أهل التصوف "على قدر الاستعداد يكون الكشف" وسيسعى الراوي إلى رأب هذا الصدع، أي أنه لا يمكن أن ينمحق في " الوجود الثاني" فيقول مستدركا:" لكن أبيح لي، كل ما يباح للخواطر والمشاعر الإنسانية من ذالك التساؤل، الندم، الدهشة، الخوف، الحزن، الحنين، وسائر الأحوال التي تعرفها الطبيعة البشرية "[3]، وهذه شبه دعوة للمتلقي إلى إحسان التقاط الخفي الذي يضيء الخيوط الرابطة بين أدواته.

1- التجليات. الرواية، ص:184

2- خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص: 31

3- التجليات. الرواية، ص: 208

اللافت في بداية هذا السفر أنه لم تتم الموافقة عليه إلا بعد مفارقة الصفات الجسمانية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، وعلى الرغم من أنه يغري بقراءات عديدة لما يفتحه من مواقع ومداخل للمقاربة، فإننا سنحصر في هذا السياق اهتمامنا به في ما يقدمه من إشارات مسعفة في بناء صورة الآخر عجائبيا باعتباره الوجه الثاني للشخصيات التي تؤثث النص، وتساهم في تخليق الحيوية في الحكي عبر تخييل الأحداث وتأطير فضاء " الرحلة" وهذا ما انعكس على الشخصيات التي تبدو من غير ملامح إنسانية معهودة وهذه صناعة عجائبية مغلفة بالسرية المحكمة التي تحيل إلى جانب من الخطاب الصوفي المستغلق.

تمثل صورة الأب الصدى الذي يسمع في كامل التجليات، وتشكله مجموعة من الصفات المتراكمة كأنما انعكست في موشور يعطي لها أبعادا أخرى، حيث تنفتح تارة على المعجزة ومرة على الحلم وأخرى على الأسطورة، كما أنها ليست أسلوب خداع ولكنها لعبة سردية مخطط لها بعناية لإرباك وإدهاش المتلقي وبالرغم من وجود شخوص أخرى غير الراوي فإنها لا تمثل تعددية لغوية أو أصواتا حوارية كما يسميها " باختين" فالصوت المهيمن هو صوت الراوي المدوي في الأسفار تارة بعين الرضا وتارة بالسخط ... كما أن زاوية الرؤية في الرواية لا تميل إلى البعد الإيديولوجي بالدرجة الأولى، وإنما تنحو منحى ميتافيزيقيا لا يخلو من نظرة صوفية عميقة وجودية على النحو الذي سنراه في هذا الفصل.

تبدأ عجائبية التبئير في أسفار الميلاد، وتحديدا بشكل واضح منذ اختيار الراوي وتأهبه لخوض هذه المغامرة بالرجوع إلى الزمن الماضي على شاكلة أفلام الخيال العلمي. فيقول :

"احتواني صريع كربلاء سيد شباب أهل الجنة .... فشممت له رائحة طيبة، ونفسا عطريا سألني، إلى أين السفر؟

قلت: أتطول المسافات؟

قال: الإنسان لا تسهل عليه صعوبات البداية إلا إذا عرف شرف الغاية...

أمسكت بيده ذات الندى والطل، قلت: إني مسلم إليك ذاتي، لكنني تواق إلى لحظات الميلاد"[1]

هذا المقطع مفصلي في نص التجليات حيث يحمل حقيقة صوفية مهمة لا شك أن الغيطاني متأثر بها ولو من جانب محاكاة ابن عربي في كتابه " الإسفار عن نتائج الأسفار" فالراوي يدرك خطر المغامرة فيحتاج إلى دليل فهو كالسالك التابع لشيخه يأتمر بأمره ويصبح له كالظل الملازم للإنسان، ويصبح الشيخ كل الكل بالنسبة إليه وفي هذا الصدد يقول ابن عربي: " كل من سوفر به نجا وكل من سافر من غير أن يسافر به فهو على خطر"[2]، ثم إنه لما كان الراوي مدركا كنه السفر أو المعراج الروحي، لم يغامر بذاته دون مرافقته للآخر/ الحسين، وقد تكون مرافقة لا تتحقق إلا على مستوى اللفظ ويوضحها الفعل الذي ينم عن هذا (احتواني) وإن كنا نجهل الكيف إلا أننا نتلقى الخبر بإيهام بأنه حقيقة وليس وهما.

تذكر الباحثة " ثناء أنس الوجود" في مبحث خاص من كتابها " قراءات نقدية في القصة المعاصرة" عدة ملاحظات تتعلق بفضاء الحكي والشخصيات فتقول:" إن الطريقة التي قدم بها جمال الغيطاني شخصيات روايته، قد أفادت بشدة من التجربة الصوفية التي حاك جزءا منها في نسيج الرواية ... وهذا ينفي إمكان

1- التجليات. الرواية، ص: 45/44

2- محمد شهاب الدين. رسائل ابن عربي، مرجع سابق، ص: 458

القول بعشوائية الترتيب الذي قدمه فقد دفع إلينا ثلاث شخصيات هم: الأب و عبد الناصر والحسين"[1] ولكل واحد منهم مشوار سردي محدود ومعلوم يخضع لتقلب أوضاع السارد ووجهات نظره ومجال تبئيره أحيانا، بحيث يمكن للراوي أن يتلبس بأكثر من شخصية في الحكي، وإذ به كذالك يتخذ عدة أقنعة تاريخية وعجائبية أسطورية وأحيانا حقيقية ليضفي على رؤيته طابعا موضوعيا ليرينا وقائع الحاضر منعكسة عليها أحداث الماضي.

هذا هو التصور أو وجهة النظر التي اتخذت من السرد وسيلة لكشف المغزى الإنساني والموقف العام من التاريخ، لكن برؤية فنية تبرز موقفه كشخصية مركزية لها صوت ينتشر في النص وله صدى في الأحداث التي تتسع ثم تتكسر في الأخير، لأنها تتناسل من الموضوعات العجائبية، وعلى هذا فلن يثير دهشتنا كثيرا أن نصادف الراوي وهو يتحدث مع شقه الآخر الذي اجترحه من ذاته.

بقي أن نعرف أن هذا الراوي وهذا الصوت يمكنه أن ينشطر مرة ومرتين وثلاث وأكثر في عملية تشبه التوالد الذاتي لشخصيات الحدث، وكأنه في مرآة يتحدث مع صورته الأخرى التي تتقنع كل مرة في هيئة شخصية كما يرغب الخطاب أن يوهمنا بصدق ما يحدث.

ولهذا لا أراني أجافي السداد، إذا ما زعمت بأن دراسة الشخصية التي تشكل صورة الآخر في "كتاب التجليات" تشكل أهمية استثنائية، قد يصطلح عليها بالشخصيات " العجائبية" وقد يتبادر إلى الذهن لماذا هذه التسمية؟ وبتبسيط أكثر نقول: أنها كائنات ورقية/ حقيقة تتضافر في خلقها كثافة تخيلية خارقة تتطلب

1- ثناء أنس الوجود. قراءة نقدية في القصة المعاصرة. دار قباء، القاهرة، 2000 ،ص: 40

تفسيرا موازيا لاعتبارات وظفها الغيطاني، وألقى بثقلها على شخوص الرواية، حيث تتجلى في أربع " تيمات" كبرى هي :(الحضور الغيبي / التحول/ الاختفاء/ الخارق). وهذا لتثمين الحبكة وإعطائها بعدا فنيا وما ورائيا لإنتاج عالم سردي عجائبي[1] من صلب العالم الحقيقي، فلا نكاد نعرف حدود الواقع من حدود الخيال، فهذه التوليفة هي مكمن جمالية الخطاب في التجليات.

تطرأ على شخوص " كتاب التجليات" تحولات فيزيقية لتتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول، ولتبني عنصر العدول أو المجاوزة بالقياس إلى الخطاب المألوف، وذالك من خلال وضع صورة متكاملة على شكل منمنمات تركز على أدق التفاصيل وتهتم بالتناسق أكثر، لكن يجب التنويه أن هذا يتم من خلال عتبة " التجلي" وقد اختار الغيطاني هذا المصطلح بالذات، لأنه يعطيه الحرية الكاملة في إعادة قراءة فترات من التاريخ الماضي والمعاصر، وإيضاح جوانب من سيرته الذاتية، وفي ظل مفهوم التجليات لا يكون هناك زمان محدد أو مكان معين، ومن خلال هذه التقنية المتشابكة يحاول الراوي/ المؤلف أن يجد له مخرجا من الواقع المأزوم المتمثل في موت الأب على المستوى الفردي، ثم اغتراب جمال عبد

1- تستعمل عادة كلمة عجائبي (**fantastique**) كمصطلح أدبي لوصف الأحداث فوق طبيعية،وقد استعملها " الصديق "بوعلام" حين ترجم كتاب " تودوروف" (مدخل إلى الأدب العجائبي) غير أن الباحث " محمد برادة" حين قدم لتلك الترجمة استعمل الكلمة الفرنسية ولم يستعمل كلمة (عجائبي) ونلفي الباحث " شعيب حليفي" يوظف هو الآخر الكلمة الفرنسية في كتابه (شعرية الرواية الفانتاستيكية) مما يوحي بالتداخل في توظيف المصطلح بين عجائبي(فوق طبيعي) وغرائبي(طبيعي)، أما الباحث كمال أبوديب يصر على توظيف المصطلحين في كتابه " الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة" وربما درءا لكل لبس وتضييقا لدائرة احتمالات عديدة، أما " تودوروف" فقد حصر التمييز بين حدود المصطلحين بالرجوع إلى خاتمة الحدث " فهو بتصور أن الأثر العجيب يبدأ بشبهة تربك القارئ وينتهي إلى نهاية تزول فيها تلك الشبهة، وإن كنا نرى أنه لا يمكن الفصل بينهما بمثل هذه السهولة خصوصا من باب التنظير لأن عنصر الدهشة قاسم مشترك وهو القول الفصل، لكن ثمة ما يتعلق بــ" كتاب التجليات"، ذالك أن نهاية النص لا تزول فيها الدهشة، ويبقى السؤال مطروحا: أنحن في وهم أم في حقيقة؟ وأظن أن خطاب التجليات يتميز عن سواه من نصوص الغيطاني السابقة واللاحقة بتعقيده الشديد بما لايقاس. لمزيد من التوضيح انظر:

Tzvetan.todorov. Introduction a la litterature fantastique. .(l'etrange et merveilleux) Ed : seuil 1970 p : 46

الناصر في شوارع القاهرة ومطاردته على المستوى الاجتماعي والسياسي، ثم مقتل الحسين على المستوى التاريخي، وهنا تبرز معالم التجليات وهي تتشكل خارج الزمن الحقيقي لتدخل في الزمن النفسي .

يستحسن أن نقتبس موضعا يتضح فيه عنصر المجاوزة الذي يمس الخطاب والحدث يقول الراوي:

> "رحلت إلى حلم بعيد لأبي في ليلة لم أدر موقعها، لم أعرف المكان الذي يتمدد فيه كنت بمفردي لكنني متصل بشفيعي ... رأيت نفسي وكنت أدري أنني الواقف في مجال رؤيتي ....فجأة تبدل وجهي أصبح وجه جدي، لم أروع ولم أفزع لأنني كنت أعي أن الواقف هو "أنا" وإن تبدلت ملامحي أو تغير حجمي أو تلاشى وجودي المادي"[1]

هذه إشارة يمكن القول أنها تجسد التجلي كحالة، أوليس الراوي يستعمل ضمير المتكلم " أنا" وبديهي " عندما يكون الأنا هو السارد تصبح الثنائية في موقع الوضوح والسطوع، فالأنا " أنا" وجميع من يقع خارجها ينتمي إلى خانة الآخر"[2] غير أن تماهي الراوي في شخصيات مختارة تارة في شخصية الأب أو الجد أو الحسين بطريقة عجائبية (التحول) يجعلنا لا نشك في أن الغيطاني يضع قضية معينة فوق اعتبار وجوده الحقيقي في الحياة.

لا يخلو أدب الرحلة في الغالب من خطاب عجائبي ووقائع غريبة في الطبيعة والإنسان والعمران، وكم حفلت نصوص تراثية عربية وغيرها تندرج في هذا

1- التجليات. الرواية، ص: 67/66

2- صلاح صالح. سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية. المركز الثقافي العربي،المغرب، ط 1، 2003، ص: 63

السياق كـــ (رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي/ رسالة الغفران لأبي العلاء المعري/ ألف ليلة وليلة/ الكوميديا الالهية) كونها تحمل ملامح وأحداث فوق طبيعية تندرج ضمن الخطاب العجيب، والنص الذي بين أيدينا" التجليات" يضعنا إزاء معطيات غير مألوفة نسجها الغيطاني للخروج من نمط السرد العادي إلى سرد هلامي عجائبي نستشفه من " تيمات" النص المتنوعة بتنوع الأنساق السردية وأفعال الراوي وشخصياته في حركة متبادلة بين الأزمنة والفضاءات الحقيقية والوهمية .

ثم إن انبثاق النص كان انبثاقا غير عادي ولا يمكن له أن يحدث في الواقع وطبق مقاييس العقل، نقصد بذالك تلبس الشخصيات وانبعاثها من العالم /الآخر، ويتضح أن الشخصيات تنتمي إلى الواقع الحقيقي لكن استحضارها هو ثمرة الخيال والوهم، وإن شئنا أن ندركها من منظار الراوي فإنها لا يمكن أن توجد إلا داخل حال أو مقام ولا تفهم إلا في ضوء التجلي، وتلك هي المفارقة الجوهرية، يقول الباحث عبد القادر الصمادي :" إنها متشابكة .. إذ هي تتخذ هيئات تمليها عليها مشاهدات الراوي وكشوفاته غير الخاضعة لنسق معين إلا كما تخضع عناصر حلم لإمكانية تفسير"[1].

وإن نحن نروم البحث في ما بدا عجيبا من خطاب " التجليات" الذي يكاد يكون فريدا بتضاريسه العميقة، والتي يصعب تأطيرها ما لم نحط بالخلفيات المتعددة التي كانت وراء تشكله، فلا يعد هذا الصنف من الكتابة في اعتبارنا فعلا تعسفيا ولا بدعا من القول، فهو يندرج اندراجا كليا في مناخ سياسي اجتماعي ثقافي كان وراء ذالك، وهذا من منظور القراءة الموضوعاتية، التي تبحث عن خيوط تشكل

1- مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، 1992، ص: 26

المعنى في النص من كل الاتجاهات، فالتنظير لمثل هذا النمط من الكتابة (الأدب العجائبي) يشهد فراغا بينا في ساحة النقد العربي إذا ما قيس بحداثة هذا الشكل الكتابي (التجليات) في حقل السرديات،ومقاربة هذا النص التي تشبه المغامرة كفيلة بالكشف عن هذا القالب السردي الذي تماهى مع الخطاب الصوفي في نظرنا

يمكن النظر إلى صورة الآخر المنبثقة من شرنقة العجيب والقائمة على الأخذ والرد والمد على مستوى معراج رمزي لا يتورع عن تصوير سيرة إنسان يحاول إدراك الخلاص ويحقق الصعود والصفاء في مقابل نزول في هاوية " الأنا" الطينية، وذالك بتقسيمه للتجليات إلى أسفار ستعمر من الزمن الحقيقي ردحا قليلا، لكن مسارها الزمني الآخر يبقى مطلقا وهذا ما يمكن إرجاعه إلى (المقامات، الأحوال)، فثمة في هذا الخطاب رصد لمواقف عدد من الشخصيات (تاريخية، صوفية، تراثية، أسطورية ذات ميزات خارقة) توظف لخلق الحيرة في المتلقي، إنها كائنات حبرية تعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينة تستحق أن تكشف حتى وإن بدت الصعوبات فيها أعسر على المعالجة. وهذا ما يجعل هذا النص مميزا ؛ في خصوصية الزمان والمكان والانقسامات المتعددة للراوي/الآخر، كما هو الأمر فيما يروى عن المجذوبين[1] أو الكرامات الصوفية، أو طي المسافات والزمن بين قطبي الأرض والسماء " والمادة والروح، التراب والنور، الملأ الأدنى والأعلى، ومن فلك إلى فلك، ثم العودة إلى الإنسانية، هو جدل التجربة الروحية الإسلامية التي أدركت العالم بتجاوز الذات وأدركت الذات بتجاوز العالم "[2] ولعلنا في هذه

1- قدمت الطالبة مها مظلوم خضر، رسالة ماجستير ، الموسومة بـــ" شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة"، من كلية الآداب جامعة القاهرة، إشراف: طه عمران وادي، 1994 ، وخصصت مبحثا تتكلم فيه عن الراوي/جمال في التجليات وكيف صار مجذوبا وراح ينخلع من قيود الزمان والمكان، فبدأ رحلته مع دليله الحسين،ثم استأنف مشوارا آخر مع الصوفي الشيخ ابن عربي وهذا كله قصد الخروج من حالة الصمت والكبت التي يعيشها في الواقع .

2- نذير العظمة. المعراج والرمز الصوفي. قراءة ثانية للتراث، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000 ، ص: 47

الإشارة نحاول اكتشاف العلائق القائمة بين شخصيات المدونة، والتي تتخذ مسارا سرديا يساعد في الوصول إلى إبراز ملامح مختارة تشترك فيها الشخصيات الرئيسة (الأب، جمال عبد الناصر، الحسين ابن عربي) وهكذا تتعدد صور الآخر في المدونة ولكنها تتداخل على نحو يجعل خطوط التقاطع بينها وبين الأنا أكبر من أن يحتويها " كتاب التجليات" .

تحدث للراوي تحولات على مدار النص، فهو يبدأ (في أسفار الميلاد) غير عارف لكنه الرحلة وغير ملم بكل الأشياء، ويحمل معه جملة من التساؤلات ذا ت البعد الأنطولوجي والحقيقي والتاريخي، لكنه يفضل نقطة البدء من أصل النشأة أي استنساخ ذا ت جديدة لم تتقرح جروحها، وهو في حوارية مع صريع كربلاء إذ يقول:" إني مسلم إليك ذاتي لكنني تواق إلى لحظات الميلاد"[1]، وهنا نتلمس في ثنايا هذه الملفوظ أكثر من وجه لرحلة الراوي إلى أقاص عدة مشركا معه المتلقي في هذه الرؤية العجائبية، لتنكشف الأشياء والأحداث واحدة تلو الأخرى في استعراض مشهدي له قوانينه الخاصة التي تتجاوز شروحاتنا العادية،" باستخدام مبدأ الحلول الصوفي "[2] كاستيراتيجية تضمينية داخل الخطاب، أي ممارسة تخييلية وتقنية فنية في الكتابة ليس إلا ولا ينبغي أن يفهم " الحلول الصوفي "[3].بمفهوم أهل التصوف، وهذه قضية ليس لها نصيب في البحث. لأننا نتعامل مع خطاب سردي ذو وجهة فنية، ولا نوافق – خالد علي محمد البلتاجي – في تأويله لهذه الكتابة

1- التجليات. الرواية، ص: 46

2- خالد علي محمد البلتاجي. البتر السردي في الرواية العربية. أطروحة دكتوراه، إشراف : عبد الرحيم الجمل، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية،جامعة الفيوم، القاهرة، 2004 ص: 266

3- ينظر: الصوفيـــة، محمد العبده، طارق عبد الحليم، دار الأرقم ، الكويت، ط2 ، 1998 ص: 39/31

وربطها من قريب بالتصوف كاتجاه فكري عقائدي قيل عنه الكثير و لم يسلم منه إلا القليل.

إن (ج الغيطاني) لا يقدم في المآل النهائي سوى صورة خيالية وحسب، بل قد تكون صورة أشبه بوجهة النظر نراها من باب الهوية الآخرية، ذالك أن هوية شخص ما مصنوعة في جزء كبير منها من " **التماهيات**" في القيم أو المبادئ أو المثل العليا أو نماذج بشرية أو أبطال يسقط الشخص أفكاره وكل ما يمسه نفسيا عليها، وقد أبحر التحليل النفسي في مثل هذه القضايا.

ونحسب أن عوالم " التجليات" يحكمها تيار وهمي يتفنن في تمويه الأبعاد الزمكانية، حيث يتنقل طيف الراوي في كبرى الأحداث التاريخية، توجهه سببية خفية تارة وعلنية تارة أخرى، لكنها قائمة ولا يمكن لأي متلقي تجاهلها على أي صعيد من الأصعدة المتلاحقة والمتعالقة فيما بينها نسبا وسببا، إجمالا يمكن القول أن تجلي " الأب" يستهلك كثافة نصية إذا ما قورن بالشخصيات الأخرى التي تتحرك في السفر الأول والثاني ، يقول الراوي:"

> "في هذه الأسفار أثناء مواجهة أبي وأحبابي ... سأجد نوعا وأنواعا، فمواجهة من حيث أني أراه وأخرى من حيث إنه يراني، ومقابلة من حيث أراه وأراني... رحلت إلى الأزمان المختلفة .. مني رحلت إلى جهات متعددة كأني قسمت إلى عدة أشخاص..."[1].

إن مثل هذا الشعور يمكنه أن يشذ عن القاعدة في التفسير المعقول، لكن جوانب الإبداع تعطيه المشروعية في عالم الفن على شاكلة طفرة أو لحظة مارقة يبلغ فيها

1 - التجليات. الرواية، ص:64

الخيال ذروة الشطح، فيستعصى على التأويل والفهم والوصف" إنه قوة جوانية تبذل جهدا كبيرا بغية خروج النفس من الزمن والمادة والمنطق المألوف"1 وهذا ما حاول (ج الغيطاني) استثماره بالطريقة المرنة في شكل التفاتة معاكسة تأتي من الشخصية إلى حبكة القصة، ولا يمكن الحسم فيها إلا على صعيد الخيال يقول الراوي:" أطلعني مولاي وقرة عيني على بعض من أسرار رحيلي عرفت أنه من بين رفاق سفري الأصوات والروائح والأحاسيس"[2] وهذه هي بعض تعقيدات الخطاب التي تلغي الحدود بين العالم الفيزيقي والعقلي إننا أمام أولى مميزات العالم العجائبي كما يفصلها (تودوروف).*

ثمة خصوصيات تقنية وموضوعاتية ترتبط بالمعطيات السالفة، والتي ترسم مسارا واضحا وإنما أسست لشبكة من الأسئلة الممتدة والمتحولة في ذهننا ونحن نتناول الأنا / الآخر من داخل نصي يغلب عليه اللاشعور، ويتروى فيه التراث الشخصي والمحلي العام بشتى أصواته ولغاته ويتخذ من الأحلام والرؤى سبيلا لبناء خطاب تخييلي، يسنده وعي ولغة متميزة تعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف والواقعي عبر شبكة من المصطلحات الصوفية والخارق والتحول.

وهنا يمكن أن يحصل تبادل مثمر بين الأدب والتصوف، وكلنا أمل بأن نستطيع أن نبرهن عن فكرة " **التماهي**" في إطار النظرية السردية حسب مفهوم (بول ريكور)[3]، فنحن ندرس الشخصيات بغية الوقوف على مختلف وشتى التحولات الطارئة عليها من لحظة انطلاقها من المنبت إلى غاية نهاية مشوارها السردي .

1- يوسف سامي اليوسف. الخيال والحرية، مساهمة في نظرية الأدب. دار كنعان، دمشق، ط 2 ،2003 ص: 56

2- التجليات. الرواية، ص: 78

* Tzvetan.Todorov. Introduction a la littérature fantastique. Ed : seuil 1970,p :81

2- بول ريكور. الذات عينها كآخر. تر: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005 ص:249

الأب في ملامح عبد الناصر:

ما الذي أراد (ج الغيطاني) أن يوصله إلينا عبر" التجليات"؟ هل يمكن أن نعتبرها رسالة اجتماعية قبل أن تكون موضوعا جماليا، وإن سلمنا سلفا بأن الرسالة تتجه إلى متلقي مقيد بزمن ومكان محدد تفرضه طبيعة الأحداث الاجتماعية والسياسية التي يعيشها، أم أنها رسالة إنسانية الأعماق فلسفية الأبعاد؟ صوفية الذوق والحال؟ ربما يؤيد هذا الترجيح الأخير عودة الراوي من رحلة معرفية بعد أن قطع اليباب واخترق الحجب وتساقطت أمامه كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية.

وفي هذا السياق يمكننا أن نترصد بعضا من المحطات السردية المتعلقة بـــ "تيمة السفر" وهو ما نحتاج إلى تبيانه اعتمادا على مقاطع سردية مختلفة تتماس مع " العجائبي" وتخدم الرؤية الصوفية يقول الراوي:"

> "رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر، يرتدي طربوشا أحمر وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبي وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم المألوف، كذا الحركة والخطو، رأيته يسعى في طريق ترابه ناعم يتوقف أمام مقهى ريفي يتجمع فيه الذين هم على سفر، رأيت نفسي أجلس في ركنه البعيد، كنت أرى ما بداخله وما بخارجه في آن معا ، المقهى في الكوفة يا لعجبي، مقهى في زمن لم يوجد فيه مشروب القهوة بعد، وفي الكوفة... كيف...؟ يتوقف أبي يسأل بصوت عبد الناصر .. جمال ابني هنا؟
>
> يسكت الرواد والزبائن ، لماذا لا أجيبه ؟ لماذا الصمت؟ هممت فثقل لساني، جمد صوتي وتعثرت الكلمات في حلقي، لماذا لا

أقوم؟ لماذا لا أصاحبه؟ جاوبني صوت أجهل صاحبه أوانك لم يحن بعد.."[1]

لعل هذا القبس السردي كفيل برسم العجيب في القول، فقد تواترت ألفاظ تدل عليه حتى صارت منغرسة في النص وفي أكثر من موضع من مثل: يا لعجبي.. وهنا الراوي يتعجب وحق له ذالك فقد شرب القهوة في زمن لم يعرف فيه مشروب القهوة وفي الكوفة تحديدا وعندما أراد الكلام منع من عائق خفي ثم أتاه الهاتف يشرح له الأسباب مختصرا القول " أوانك لم يحن بعد"، أما الزاوية الأخرى لهذا المقطع لها أبعاد فينومولوجية، وأقصد هنا المفارقة التي تثير العجب " هو أبي وهو عبد الناصر" لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم ".

ولعل من الآثار الفنية لخلق نوع من هذا السرد هو إرباك المتلقي وطمس خيوط الفهم لخلق حالة من التشويق تمثل إضاءات على الحدث وتعميقه في اللحظة نفسها، مما ساعد على تجسيد الاختلاف الحاصل بين الوجود والموجود داخل دائرة الزمن، ربما يكون هذا التجاوز أو العدول: أي تداخل الملامح الجسدية والصوتية أحد التجليات لحظة الانتشاء بكينونة الزمن في المعارج "ومن هنا يخط السرد في كتابة المعراج اختلافه عن سرد أدب الرحلة،فإذا كان السرد في هذا الأدب مقترنا بالتنقل في هذه الأمكنة فإنه يغدو في المعراج الصوفي مرتبطا بالتنقل في المقامات والمعاني والمكانات لأنه رصد لتجربة خيالية"[2] على غرار رسالة الغفران للمعري، وهكذا يحتفظ " كتاب التجليات" بمسحة من الغموض تمثل خصيصة سردية كما هو الحال مع "الفتوحات المكية"، لابن عربي.

1- التجليات. الرواية ص: 112

2- خالد بالقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي، مرجع سابق، ص: 196

تتشعب صورة الوالد " أحمد الغيطاني " في معراج الراوي وتختلف درجات حضوره وفق أطر الكتابة التي اعتمدت بقوة على السرد المنسجم مع السفر، مما أثر هذا على انسجام الحكاية وبنية النص، فكان الراوي ينتقل دون مراعاة لشروط الحدث فتارة يستبقه وتارة يسترجعه لكن تواصله مع الأب هو مكمن اللغز الخارق للعادة ونلمس هذا جليا في " سفر خاطف" يقول الراوي:

" كنت إذا نظرت إليه علمت جميع ما يريده مني، وإذا نظر إلي علم جميع ما أريده منه فيكون نظري سؤالا ويكون نظره جوابا، وقد يكون نظري جوابا ونظره سؤالا، مني إليه تنتقل أحاسيس جمة ومشاعر تضيق عنها ألفاظ الدنيا ولغاتها ولهجاتها..... آذن سفري بانتهاء تراجعت بدون خطو يعبرني غمام سابح"[1]

إن الراوي يسلك طريقا مبنيا على الكشف والشطح تماما كما نجد ذالك عند المريد، ومثل هذا الملفوظ- بمعناه إن لم يكن بلفظه- يبرز غرابة تحتمل عدم الصدق، والإفصاح عنه يساهم في تأطير المقاصد المدسوسة في ثنايا هذا الفيض الذي يجسد المبهم والمستغلق خارج دائرة العقل و النظام، أي أن الراوي يسرد حالة مارقة تقودنا إلى الاستنتاج التالي، إن الفقدان أو الغياب هو النواة الأولى للكثير من المنجزات الأدبية والعلمية العظيمة، وإن النص نفسه هو حضور في سواء غياب، أو بديلا عن المفقود الغائب، فالفقد يؤسس الوجد وهذا الأخير ينتج النص، وإن شئنا أن نسقط هذا على التجليات فلا ريب أن فقدان " الأب" هو ذالك التريف الذي لا يتوقف والجرح الذي لا يندمل في نفسية الراوي.

تنفتح دائرة أخرى في قصة تجلي "الأب" مرتبطة بالمكون السير ذاتي الذي يتحدث فيه الراوي وكيف أن المقهى الذي أوردناه في المقطع السابق، صار خاليا من رواده

1- التجليات. الرواية، ص: 67

واستطالت جدرانه وضاق فراغه وشحب هواؤه، وباستدراج عجائبي يتحول المقهى إلى زنزانة داخل سجن من سجون ابن زياد والي الكوفة، يقول الراوي:" يدخل ضابط مرتديا الثياب المدنية ثيابا من عصري... ملامحه ليست غريبة عني... ينظر إلى طرف حذائه يحركه مرات، تنبعث جلبة خطى، صفع، بصق، ركل، أراهم يدفعون عبد الناصر معصوب العينين ،موثق اليدين ... يقف الضابط أمام عبد الناصر، يسأل بصوت مغاير لصوته لماذا قدمت إلينا؟ ترتفع يد الضابط مفرودة الأصابع تهوي على الوجه الذي طالما أطل وأشرق وحنا ... تماما كما جرى معي، العجيب أنني تألمت وتوجعت كأن المضروب (أنا)، كأن المعذب (أنا) ...كنت موصولا به في سعيي إليه، خفق قلبي خفقة ذات مدلول ومعنى، أمامي عبد الناصر والحضور لأبي، الرائحة التي لا يمكن أن أخطئها أبدا"[1]،

لا مفر من ملاحظة ملامح فريدة بعينها في هذا المقطع السردي، إنه زمن عجيب يكتنفه الغموض وتغلب عليه المفاجأة والدهشة، حيث الراوي يفقد معالم إحداثيات وجوده وانتمائه إلى فضاء، أي ضرورة تأسيس الدليل العجائبي على الحكاية وكأنها شكل من أشكال السفر الذي يصور الانشطار بين الروح والعالم المادي حتى عندما يكون البطل في خالة استغراق في الذكريات، ونحن هنا نلاحظ تقليبات صورة البطل من زوايا مختلفة، عندئذ نستطيع إدراكها والنفث في متشابك عقد رؤية " الأنا/الآخر، ناهيك عن رغبة من لدن الراوي في إعادة تفسير بعض المنعرجات التاريخية والوقائع المصيرية في تاريخ مصر كما سردها في " الزيني بركات" يومها ذاك.

1- التجليات. الرواية، ص: 116/114

وعلى هذا النحو المستمد من التجلي وأسطرة الحكاية وتغليفها بالعجيب، يواصل الراوي متحررا من شرنقته الضيقة متحركا وساكنا بين العديد من الشخصيات والأمكنة والأزمنة، ومتحدثا إلينا دون مواربة من خلال زوايا متعددة في السرد والتبئير1، تختلف من مقام إلى مقام ومن حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف، على أن تعدد منظورات الرؤية يقود في النهاية إلى تبني النص للرؤية العميقة، وكأن الراوي يرصد ما يجري أمامه للتو كأنه شاهد عيان، لكنه يقوم بالتعليق على كل شيء يجري من منظور الشخصية المحورية، ثم يتحرك الخطاب بين الداخل والخرج والماضي والمستقبل والأنا والآخر، وأهم استيراتيجية ركز عليها(ج الغيطاني) هي إلغاء "الحوار" بين الشخصيات العادية، فلا نكاد نسمع إلا صوت الراوي (المونولوج) في الغالب وهو " يعرج طامحا بلوغ مرتبة التجلي، ولكن مع اختلاف بيّن بين طبيعة المجاهدات والرياضات في سلم العروج، والتجليات التي تنكشف للعارج إذ يصل آخر درجات السلم،فتلك عند المتصوفة تجارب روحانية خالصة في حين هي عند الراوي هنا تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية"[2] وهذا ما يصطلح عليه بالمعراج الحسي على شاكلة رسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران والكوميديا الإلهية مع فوارق تخص كل صنف من هذه الكتابة.

واللافت في " التجليات" أنها تتأقطب حول تيمة" موت الأب" كما وضحنا سلفا، بل هي الفتيل الذي تمخض عنه هذا الخلط الشديد بين بعض الرؤى الصوفية من إشراقات وتجليات ذات طبيعة خاصة، تتناص مع الكتابة والتصوف عند ابن عربي وتحديدا " كتاب المعراج" بما يوحي بالتقاطع والانغماس التام في

1- للتفصيل ينظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي،ط2، 1999، ص: 118/109

2- مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث. دراسة في أعماله الروائية، مرجع سابق، ص: 57

عالم الذهول عن الشهود، ولهذا يطول الحكي في كثير من المحطات[1] إلى حد التميع عن جنس الرواية .

وإذا كانت صورة "أحمد الغيطاني" المستحضرة قد تترك انطباعا لدى المتلقي وكأنها سيرة ذاتية للراوي " جمال" فإن شخصيتي " جمال عبد الناصر، والحسين" تتشابكان وتتناوبان على التماهي مع الآخر / الأب وهذا حسب سياق الحالة والموقف، وهكذا تنصهر الشخصيات الثلاث في تجارب ومصائر وسمات مشتركة لا تقف عند فكرة " الاتحاد الصوفية" بل تتعداها إلى فكرة انطولوجية يقيهما " الراوي" مما يحقق لها توسيعا يستعصى علينا إحسان التقاط الخفي الذي يضيء مقصديتها، وعليه يبقى الخيال هو المجلى الأوضح لها، وقصد ربط الأفكار السابقة بالشواهد يتعين علينا أن نسطر الجدول الآتي حتى يعفينا من نقل النصوص بطولها وحجمها وعبقها .

التماهي بين الشخصيات	روابط التماهي	القبس السردي	الصفحة
والد الراوي أحمد الغيطاني مع جمال عبد الناصر وهنا يمكن ملاحظة التداخل إلى درجة التماهي بين الشخصيتين على مستوى: الجسد/ الصوت/ الملامح	* الملامح والصوت لوالد الراوي والجسم لعبد الناصر وهنا كان التماهي ظرفيا	التنقل والترحال (السفر الأول)	115/112
	* الصوت لوالد الراوي والجسد لـــ عبد الناصر	تجل غامض	21/20
	* هتاف عبد النصر وإعلان حرب 1967 على منبر الأزهر والجسم لوالد الراوي	السفر إلى البدايات والنهايات	93/92

1- سرد الراوي لوقائع الحياة اليومية" لأحمد الغيطاني" من كتاب التجليات في السفر الأول من 98/76

الشهيد(إبراهيم) زميل الراوي لحظة استشهاده أما الملامح فهي لـ عبد الناصر والصوت لوالد الراوي	*الجسد وانحناءة الكتفين للأب أما الصوت فهو لـ " إبراهيم لحظة عبوره قناة السويس	تجلي الشهيد	22/21
والد الراوي وجندي مبتور الساق في مستشفى عسكري	*الملامح للأب والإعاقة للجندي	السفر إلى البدايات والنهايات	88
والد الراوي والرفاعي وعبد الناصر ومازن أبو غزالة	*الصوت لـ عبد الناصر، الملامح للأب، سرعة الجري لـ مازن الإطراقة للرفاعي" توحد بهم وتوحدوا به فاحتواهم واحتووه"	موقف الظمأ	151

عند هذا الحد يمكن أن نعتبر الشخصيات الواردة في الجدول تتجه نحو موضوع له قيمة (objet de valeur)* والذي يتمثل في " الجهاد" كونه فعل وقيمة معا، وهكذا نستنتج أن علاقة الشخصيات بموضوع القيمة، هو سر هذا الحشد النوعي للشخوص وهي تسير في طريق الاتصال مع هذا الموضوع الجوهري على الرغم من انتماءاتهم الزمنية المختلفة.

* - هذا أحد التصنيفات التي أدرجها غريماس Greimas في تحديده لمفهوم العامل في الحكي/ ينظر لحميداني حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص: 35/31

ولعل أول ملمح عام يمكن أن يتجلى لنا في مقاطع كثيرة من " التجليات" يتمثل في الطبيعة الخاصة للراوي، إذ نلفيه متماهيا – في الأغلب– مع الشخصيات داخل برنامج سردي يلائم العالم العجائبي، وعلى ذالك، فالشخصيات حتى وإن اختلف حضورها داخل النص فإنها تتحدد على أكثر من مستوى، (قدسي/ واقعي/ مستوى يتراح إلى الكمال ناشدا القداسة) كشخصية الراوي مثلا وقد عمّق هذا اللبس "التجلي" واللجوء إلى الديوان لولوج العالم الآخر حيث رفع عنه الحجاب لولوج عالم " الحسين" من خلال الرجوع بالزمن إلى واقعة كربلاء ولنا في (موقف الظمأ) أكبر دليل على هذا يقول الراوي:" صرت بين أهل الحسين وصحبه، حصارهم حصاري، وتعبهم تعبي، وظمأهم ظمئي، غير أنني خصصت دون الكل بقدرتي على التنقل"[1].

ومن هذا تخرج الشخصيات عن وجودها العادي لتستحضر في وجود جديد لتجد مستقرا لها في أفق الرؤية والذي هو الأفق الأنسب لها، وهو السبيل الذي دأب (ج الغيطاني) على إتباعه، ولإضاءة جزء من هذا نشير إلى ما استنتجه فيصل دراج معلقا على الأسفار الثلاثة فيقول:" يعطي كتاب التجليات صورة عن أزمة الفنان كـــ " ذات" متشكية ترحل أحزانها بين أزمنة مختلفة، فتصل صراع بني أمية ضد آل البيت في القرن الهجري الأول، بما يدور في مصر الراهنة، وتمزج بين شخصية الحسين بن علي، وشخصية جمال عبد الناصر، يبكي الوعي المأزوم مصير عبد الناصر، وهو يبكي مصير الحسين، ويتجاوز في اللحظة ذاتها أزمته حين يأخذ بزمن كتابي ليس من هذا الزمان، كما لو كان مصرع الحسين صورة مطابقة

2 – التجليات، ص: 160/149

لمصرع عبد الناصر رغم اختلاف الأسئلة والأزمنة"[1]، وكل هذا يعني أن الهاجس الأساسي الذي يقف وراء هذا الصنف من الكتابة هو الإحساس بوطأة الزمن وبداية رؤية شبح الموت، وقد نستشف هذا من بعض عناوين المقاطع السردية المشتملة على تلك العلائق من مثل: (تجلي الشهيد/ تجل غامض/ السفر إلى البدايات والنهايات/ موقف الظمأ).

ونحن نتناول الشخصيات في " التجليات" نقف عند خاصية أخرى لا نجد لها تأويلا إلا داخل دائرة العجيب، وهي اضطراب الحكي لأسباب فجائية في الحدث، فنحن لا نكاد نفرغ من شخصية حتى نباغت بشخصية أخرى وهي تقتحم السرد إما لتشرح الموقف أو يوظفها الراوي لبناء فكرة، ونلمسها في النص هي الأخرى تقف من الحدث نفس موقف المتلقي، الشئ الذي خلق ضربا من التشويق لا يعدو أن يكون في آخر الأمر سوى سعي وراء سراب، ولنا في حضور عبد الناصر العجائبي أكبر مثال على هذه التقنية.

عبد الناصر في ملامح الحسين:

تقتحم شخصية "جمال عبد الناصر" عالم التجليات، ولا ندري إن كان الغيطاني يجمع بين مصير الحسين وعبد الناصر، وذلك من خلال نسق مشهدي محبوك وسط مفارقات لايسجيها منطق غير منطق العجيب، حيث يستغل الراوي فرصة التجلي والكشف انطلاقا من فكرة خروج " عبد الناصر" في مشهد استعراضي يذكر بخروج الزعماء والسياسيين في المواسم والاحتفالات الوطنية للقاء الجماهير الشعبية يقول الراوي:" في هذا التجلي رأيته بلا حرس، بلا مصورين، بلا ضجيج، لكنه بدا شاهقا خارج الزمان الأرضي، يفوق وجوده المادي بوجود غير

1- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق، ص: 238/237

مرئي، الناس حوله ماضون لا ينتبه أحد.... اندفعت تجاهه رأى إقبالي"[1] يستوقفنا هذا المقطع عند صورة من صور أبطال الملاحم في القص الشعبي العتيق، فحين يخاطبنا الراوي جاعلا خروج " عبد الناصر" مفاجئا مثل بطل ميثولوجي، إنها دافع لرد صدمة التطبيع والنكسة وكأنه موقف لإعادة تصحيح المواقف من القضايا التي تمس الكيان المصري، لكن نحن نتلقى وجود الشخصية داخل الخطاب وهي منفصلة عن الزمن والوجود الحقيقي، أما بالنسبة للراوي فهو في اتصال دائم ينقل لنا الحدث من ملمح قصدي إيديولوجي، ويؤكد هذا استحضار هذه الشخصية وهي في كامل حيرتها ودهشتها من انقلاب الواقع المصري إثر معاهدة " معسكر داوود" والصلح مع إسرائيل يقول الراوي مشخصا حدة الدهشة التي تكتنف عبد الناصر وهو في هذا العالم الغريب عليه وكأنه يرى جل تضحياته تجاه الوطن تذهب في مسار آخر:"

> إذن أنا في مصر ... ولكنني أرى ما لا يجب أن يرى، توقف لحظة ثم بدأ ينطق كلماته من خزائن الحيرة والتساؤلات....
>
> ها اخترق الإسرائيليون الجبهة؟ ... قلت: لا
>
> هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة؟... قلت: لا
>
> قال: ماذا أرى إذن؟! فسر لي ؟ اشرح لي؟ أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم أليست هذه كتبهم وصحفهم؟
>
> قلت: هذا حقيقي إنني ضد ذالك ولكني لا أجاهر خوفا وتقية...."[2]

وهنا نلمح التداخل والتعالق بين مستوى التجلي ومستوى اللاوعي، ولكنهما على ما يبدو يعملان على شرح رؤية الشخصية كمجموعة رغبات تتصارع وما

1- التجليات. الرواية، ص: 12

2- التجليات. الرواية، ص: 13

شخصية " عبد الناصر" سوى أداة للتنفيس عن المكبوتات الحبيسة، ذالك ما تؤكده دلالة " لا أجاهر خوفا وتقية".

ونلتقي من جديد مع وحدة حكائية تضيء لنا " تيمة التجلي" في لحظة التأمل والوجود، إذ يأتي صوت عبد الناصر من خلال الخطاب المسرود في " تجلي المحاولة"وهو في لحظة غضب يأمر بتنكيس أعلام الأعداء وإزالته من فضاء القاهرة، كما يأمر بالقبض على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار من سفير وأعضاء سفارة، وهذه الفكرة توحي بالمرجعية الشيعية لترقب المهدي المنتظر يقول الراوي:" لم يمتلك قلما وشعارا يوقع به، إنما طاف بالميادين يزعق"[1] إن هذا الخطاب يبين لنا رسالة الراوي التي يجعل منها مركز معارضة حقيقية سيأتي شرحه في " موقف الظمأ"، وواضح ما الذي تعنيه دلالة تنكيس الأعلام وطرد السفراء الإسرائيليين.

وإذا نظرنا إلى ملاحظة بشير القمري والتي مفادها أن " شحنة الواقعي توهم بحقيقة الأحداث في هذه القصة المسترجعة، وشحنات الاختلاق والتوهيم،تجد طريقها إلى الأحداث إلى جانب شحنات المكون السير ذاتي للسارد"[2]. ومن بؤرة سردية ومشهدية مختلفة، قد لايسهل على المتلقي أن يجد لها ملمحا واضحا لهذه الشخصية التي تتناسل داخل خطاب يحكمه التجلي على مستوى السرد والرؤية والزمن، ولكل عنصر منهم له حدود في النص وإنما التوليف هو الذي أكسبها عبقا خاصا سواء بالاسترجاع أم بالاستباق كمايسمي ذلك

1- التجليات. الرواية ص: 16

2- بشير القمري. شعرية النص الروائي. قراءة تناصية في كتاب التجليات، البيادر للنشر، الرباط، ط1، 1991،ص: 33

(Gérard Genette)[1] وفي إشارة إلى الزمن السيكولوجي، فإن الأحاسيس والذكريات لها تغليب في الحكي على حساب مرجع الحكاية.

وما دامت قصة " تجلي عبد الناصر" تتخذ نسقا مركبا ومتشابكا بين الحلمي والواقعي، فإنها لا محالة تحمل في ثناياها خطابا إيديولوجيا يبين ملمح القصدية في اختيار هذه الشخصية، كرمز للقومية في معاداتها للآخر / الإسرائيلي، وهذا البعد له خاصيته الموقفية لكونه يحمل تصورا في التجليات سرعان ما تختلط أوراقه التوظيفية فيغدو سياسيا بحتا مهما حاول السارد ربطه بأية حالة من حالات التجلي.

وسنلاحظ استمرار القصة في ميلها السياسي ويظهر لنا ذالك في متوالية أخرى يبدو فيها " عبد الناصر" مطلوبا من قبل أعدائه، يقول الراوي:"

"بعد حين لم أدر مقداره بان لي عبد الناصر، وعرفت أنه في هجاج مروع وأنه يقاسي محنا جمة، وأنه مطلوب وأنهم جادون في أثره وأنه يسعى إلى الاختفاء، وما من معين إنه مهجور من صحبه من العصر الذي صال فيه وجال فرأيته يمشي في الشارع المؤدي إلى الفرن حيث يعمل أبي"[2]

وهذا جانب من جوانب الإثارة الفنية التي اختارها " ج الغيطاني" قصد تضخيم العجيب ومنحه أبعادا إيحائية تسهم في إنتاج رؤى أكثر فعالية، تمنح الخطاب بعده الفلسفي وتخصب فيه الإيهام المحايث للأحداث، وهذا انطلاقا من مقاطع سردية مختلفة سنكتفي بعرض واحدة منها يقول الراوي:" عرفت أن لعبد الناصر في هذا

1-**Gérard، Genette ,** Figures III , collection poetique, Seuil. Paris. 1972. p :228 /237

2- التجليات.الرواية، ص: 201

الموقف وجودين. فوجود طبيعي.... أما الوجود الآخر في تلك التجليات هو ملتقى مليء بالأسرار"[1]، وهنا يشير الراوي إلى أن لكل وجود زمانه وأن الأزمنة متجاورة، متداخلة، فلا حد ولا غد ولا أمس ولا فصل ... لا علامة ظاهرة طبيعية وهذا أمر يستوقفنا عند مفهوم " الوجود والزمن" وهو مجال فلسفي مليء بالأفخاخ ألف فيه " **هيدغر**" كتابا كاملا يناقش فيه الأبعاد الأنطولوجية للذات " وبشكل أدق بين الوجود كفعل وقوة، والوجود بمفردات مقولات مرتبطة بالجوهر"[2].

وإذا ما حاولنا اقتفاء تمظهرات " عبد الناصر" من منظور الراوي وحسب نظرية " الوجود والزمن" المتضمنة لكل الاحتمالات الواردة داخل متن الحكاية، فإن ملمح الغموض لا تفسره إلا البواعث والهزة النفسية التي ظلت حبيسة جوانح الغيطاني وهي فكرة " موت عبد الناصر" اليد المعينة للفقير في مجتمع اكتسحته الارستقراطية إلى حد الانسحاق، ولربما تجلت مواصفات هذه الشخصية بين الحضور والغياب أي بين " الحسين" الذي خذلته الشيعة ومكر به الأمويون، وبين الأب الذي ذاق مرارة الغبن بعد مطاردة عمه الطامع في الميراث وهجرته إلى القاهرة وضيق اليد والإحساس الحاد بالفاقة والضياع والاضطرار للتضحية من أجل تعليم الأولاد.

وسيتبين مما سبق ذكره من ملابسات وطروحات أن منحى الآخر عند دخولها المشهد السردي، أقامت علاقة امتيازية تجمع بين الخلفية الفلسفية والخطاب العجيب ثم الخطاب الصوفي وهذا بوجه محسوس ، فلم يكن أن يتسنى لها ذالك إلا

1- التجليات. الرواية، ص: 201

2- بول ريكور. الذات عينها كآخر. تر: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ط1، 2005، ص: 578

في كنف سياق التأملات التي طالت بنية الزمن، ويبقى الراوي يصور لنا خداعا كلاميا يحقق به الإمتاع وفي الطرف الموازي قضايا حساسة لا مرد لها تنسج بشفرات اختلاقية متفاوتة منها الجانب السياسي ومنها الواقعي، هذه التنويعات جعلت حدود الآخر تتعدى باستمرار مفهوم الشخص ومفهوم الجسد، وتلزمنا بأن نقول أن تجلي " عبد الناصر" له أساس ميتافيزيقي يعطينا برهانا عن فكرة توظيف الشخصية كغاية في حد ذاتها، وليس فقط تقنية من تقنيات صنع الخطاب.

ومع أن عالم " الحكاية" في التجليات يدور حول شخصيات واقعية وصوفية، فالغاية النقدية تبدو متوارية تماما خلف الإثارة الشكلية المقصودة من وراء هذا النص، حيث يمكن العثور في كل حال أو مقام على العديد من الشخصيات الرؤياوية / العجائبية ذات أفعال خارقة للمألوف تقول ثناء أنس الوجود:" الملاحظ على شخصيات الرواية الأساسية جميعا سواء أكانت حقيقة أم خلقها الكاتب خلقا لإتمام مبنى السرد، أنها رغم تعددها وكثرتها تعود لكي تتركز في شخص الراوي"[1] وبالفعل لم يصور الغيطاني الجوانب المتعددة لكل شخصية، وإنما ركز على جانب واحد من كل شخصية ليصطدم الجانب / الآخر المهيمن فيها بالجانب المضاد في الشخصية الأخرى، ومن خلال التصادم تتحرك القضية المركزية التي يحبكها الراوي حيث يقول:" أما عبد الناصر فيمت إلى زمن بعيد سيأتي..... وهذا خارج طاقة مفاهيمي المحدودة ومداركي الإنسانية "[2] وهذه مفارقة ترسي شساعة المجهول .

1- ثناء أنس الوجود. قراءة نقدية في القصة المعاصرة. مرجع سابق، ص: 41

2- التجليات. الرواية، ص: 203

الراوي أمام فراغ ذاتي قد يكون سمة الميتافيزيقيا على الحدث، وقد يكون مجرد الوجه الآخر لانزلاق الوعي باتجاه عالمين متباعدين، فكيف يعود الوعي المتزلق في هذا الفراغ وهذه العدمية؟ كيف يعود الراوي" جمال" إلى ذاته دون وسيط؟ وبذالك يستحق الموقف إثارة الطرح عن الشخصيات الصوفية التي ساعدته في حركية اللحاق والبلوغ والتخطي إلى العالم المجهول العجيب، فالراوي في سرده الدائم طفق يقول للزمن تريث ولا تعبر عبثا، إنه يطلب المطلق حتى عندما يبدو حصوله على المطلق مستحيلا.

وما يلاحظ في التجليات، أنها تتألف من تعاقب مستمر لنوازع متضادة يجسدها الخير والشر، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلا وتواجه بقيمة مضادة، واستنادا على هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في النص لتأخذ شكلها العام في صورة أقطاب متنافرة. ولنا أن نمثل لذلك بالرجوع إلى وحدات سردية تمثل المجال الخاص بصراع الأضداد الذي اختزله الغيطاني كما أسلفنا الذكر في جملة من الفواعل، وبهدف توضيح هذه الفكرة نسطر الجدول الآتي:

الشخصية	وظيفتها داخل الخطاب	الشخصية المعارضة	وظيفتها داخل الخطاب
والد الراوي أحمد الغيطاني	تقف في صف المستضعفين والمدافعين عن فكرة العدالة وأنصاف الضعيف من القوي **موقف الحنين** ص:179/162	عم والد الراوي	مطاردة " أحمد الغيطاني" والطمع في ميراثه من الأرض،ومحاولة قتله والتخلص منه، والسعي إلى قطع رزقه حتى عند هجرته من القرية إلى القاهرة وذالك بتدبير مكيدة ، **الخرجات** ص: 139/138
جمال عبد الناصر	تحذو حذو والد الراوي كما أنها أصبحت حافزا يدعو إلى مواجهة الآخر/ الإسرائيلي واسترجاع دم وشرف الشهداء الذين استشهدوا غدرا وعدوانا **وصل في وصل** 134/131	الجلف الجافي شارون فوستر دالاس مناحيم بيجن	كل هذه الشخصيات تتشابك عجائبيا وتتماس مع الواقع لتجسد الصراع العربي / الإسرائيلي عبر محطات تاريخية حساسة في مسرح مشهدي. **موقف الشدة** 235/224
الحسين	شخصية لا مرئية ذات أبعاد صوفية وخرافية حاضرة في عوالم التجليات لكن من منظور عجائبي ، فهي دليل الراوي في **السفر الأول** بمثابة الشيخ للمريد 253/34	معاوية / يزيد/ الأمويون	تدافع عن مصالح خاصة وتنشد الحرص المتين على الدنيا وملذاتها وتلغي كل ما له علاقة بالطهر، وهنا نلمس حضورا سلبيا في متن التجليات. **تعاقب الرؤى** 106/98

إن معطيات الجدول السابق تستند إلى تقاطعات بين الفيزيقي والواقعي، حيث يأخذنا الراوي" جمال" معه إلى عصور مختلفة ما بين الحاضر المضطرم، إلى ماض إلى مناطق بعيدة في الفضاء الهائل، وهذا ما تسبب في بزوغ عالم فيزيقي يسكن النص ويسكن إليه النص، وهذه محاولة لمنح مصداقية تتجلى في ثنايا النص حتى وإن حاولنا مساءلة معقولية أحداثها وحل التناقض المتمثل فيها.

إنه ابتكار لكتابة إبداعية ذات طبقات عدة وترسبات متشابهة من المعاني تسمح للمعنى بالتناسخ على غرار ما هو حاصل في التشكيل الجيولوجي، لأن مثل هذا النمط من الكتابة "هو من الخيال المتجاوز الذي يرفض أن يسلم نفسه لمقاييس المعقولية والتناسق"[1] كما يقول كمال أبو ديب، وربما يقودنا هذا الكلام إلى استنتاج الجزء الأكبر في مشروع الغيطاني السردي، أو كما أسماه فيصل دراج بـــ " جماليات التجريب الروائي"[2] وقد احتضن العمق والاتساع من تجربة كشفية تقوم على الفيض والإشراق قوامها القدرة على اختراق الزمان والمكان " وكأن الإنسان لا يحصل على الأبدية إلا بتدمير الزمن"[3] وهذا ما يفضي في نهاية المطاف إلى صيرورة الأنا نحو العرفاني والفناء في الآخر، لذا فالزمن والفضاء في " كتاب التجليات" لهما مقاييسهما الخاصة وبذالك فقوانين تحليل الخطاب الأدبي في نص كهذا محكومة بالاستثنائية.

كما أننا في صلب الخطاب نجد أنفسنا أمام جدل دائم ومستمر حول أبعاد الكون الرمزي والأسئلة المتعلقة بالخلق والفناء والحياة والموت، نلفي الراوي منفصلا مع

1- كمال أبو ديب. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة. دار الساقي، (د،ط)،(د،ت) ص: 18

2- فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية. مرجع سابق، ص: 229

3- أدونيس. الصوفية والسوريالية. مرجع سابق، ص: 135

ذاته ومتحدا معها في قليل من الأحيان، وعلى ذلك راح يخاطب القلب ذوقا وحالا، الشيء الذي صنع من التجليات خطابا مارقا، يبحر فيه الراوي في زمن بينما روحه ومشاعره في زمن آخر، ولا يحدث الالتحام بينهما إلا في لحظات الكشف بما يجعل هذا الكون الرمزي ذو طبيعة سيميولوجية تثري عجائبية السرد بل النص، وتتنوع الفضاءات والراوي في سفر دائم عبر اللامكان واللازمن مغتربا دائما عن ذاته وعن وجوده وعن الأرض، يبحث عن مكان يحقق له أكبر نسبة من الوصول والتوحد بذاته في جوهرها الحقيقي، محتجبا تارة وشاهدا وساردا ومعلقا ومراوحا بين الأنا والآخر، وباختصار إنه قد تحول إلى كائن هلامي أتيحت له زمام المشارق والمغارب وكل الاتجاهات، وتقنية كهذه تتيح للمبدع حرية مطلقة يرحل أينما شاء لا تحده حواجز ولا عوائق عقلية، بل هي القوة الخارقة للخيال الخلاق، وهذا ما يذكرنا بـــ " باب سفر القلب" لابن عربي حيث يتساوى الخروج والولوج بين المعراج الصوفي والرحلة الرمزية وتشابك الفضاءات الحكائية وهذا هو مطلبنا في الفصل الرابع.

الفصل الرابع

الآخر في المعراج الحكائي

1-الآخر الإسرائيلي
2-الآخر / الحضور الأنثوي والجمال الكوني
3-تفكيك الأنماط صورة الأم الأخرى.
4-الآخر / صدام الشرق والغرب

استنبت الغيطاني من التجليات رواية بخطابات متعددة، كان أغلبها الخطاب الصوفي فكان البطل " جمال" يعيش حالات وجد ومكاشفة ومشاهدة، محاولا إعادة كتابة تجربة ذاتية تشرح بعض المواقف، متخذا آلية المعراج الروحي تقنية حكائية تحكمت في أسلوب الكتابة وبنية النص، بل يمكن اعتبار الخطاب ككل نوعا من الرحلة لمريد في أسفاره الروحية نحو المطلق والتحرر من العالم المادي عن طريق الخيال وحضور متعالي هو بحد ذاته بنية سردية كبرى قائمة على التنقل في المقامات والمعاني ، إذ نلفي انسياب الخواطر والوصف التلميحي حول الفيض الصوفي .

وعلى غرار ما عرف في كتابات المتصوفة، بدت مقاطع التجليات الموصولة ببعضها البعض تشكل نصا فريدا يكشف تأملات " الراوي" وهو يرحل إلى الأصول والفروع، ونلحظ هذا خاصة في أسفار الميلاد وفي أكثر من اتجاه التقى " جمال/ الراوي سيد الشهداء واتخذه دليله في معراجه في السفر الأول ، كما استأنس بالشيخ ابن عربي وهو مرشده في أقاصي الكون (السفر الثاني والثالث) وهذه أولى الإشارات على فناء السلك في المطلق والتباس هويته.

وليس عبثا أن يتخذ الغيطاني من تقنية المعراج كآلية من آليات السرد لتشكيل فضاء يتجلى في تضاعيف العمل الفني، كحالة روحية متجسدة في تفاصيل جمالية تعج بالحياة وتشكلها الحواس لكن هذه المرة خارج دائرة المعقول يقول الراوي:" تساوى عندي القرب والبعد واقترن الشرق بالغرب شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية وأنا واقف لم أبرح مكاني فسفري خاطف"[1] إنها حالة صوفية بامتياز فـــ " اللامكان" هو مناط العشق في التجلي وسؤال الأبد الذي لا ينتهي

1- التجليات.الرواية، ص: 74

إلى إجابة غير أن السؤال الجوهري الذي نصوغه على النحو الآتي: كيف يسهم المعراج الحكائي في رسم صور متعددة للآخر؟ وهنا ينبغي التأكيد على أن قوانين المكان والزمان تصبح معلقة عاطلة منتفية لأنها متصلة بتيمة " السفر الروحي" أو رحلة خيالية تنطلق من تصورات فلسفية أو تأملات في الوجود" ذات خلفية دينية أو أدبية تعتمد البناء الغيبي- الماورائي- وذلك بالرجوع إلى الماضي الغائب أو اختراق المستقبل على غرار أدب المعراج"[1] .

قد يتجه تفكيرنا في هذا المضمار إلى الدراسة التي أنجزها (جورج بولي/Georges Poulet) حول الفضاء البروستي (l'espace proustien)[2] التي تخوض في قضية المكان الذي تشتت أو الفضاء الذي تسرب وخلف في الروح لوعة لا تداوى، خاصة في روايته" البحث عن الزمن الضائع" إذ تثير هشاشة الكيان الإنساني، متأملة سطوة الزمن، في مناشدة تساؤلات وجودية تترجم صراع الكينونة والكون، وفي الزمن الضائع صراع الوجود والعدم، الأمل واليأس، الهوى والأسى، الفناء وألحان الخلود، ولنحاول أن ننقل ما قاله " جورج بولي" مبرزا الجرح الدقيق الداخلي لبطل الرواية وهو يرزح تحت صراعات متعددة لا مفر منها تجسد أفق الصراع الروحي المستلب لذاته (الغريب تجاه نفسه)، كما لو كان البطل في نقطة مفصلية وبهذا الصدد فإن " بولي" لا يتوانى عن لفت الأنظار في مطلع كتابه قائلا:" إنه لمن الخطورة أن يستفيق هذا النائم وهو يجهل متى كان يوجد ولا يعرف أين يعيش ولا عرف حتى من هو"[3] .

1- شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي.مرجع سابق ص: 402

2 - Georges Poulet, l'espace proustien, ed : Gallimard,1983,p : 12

3 – op. cite ; p : 11/12

إن هذه المقولة تجد ما يؤكدها، فقد رسمت سطوة الضياع الكامل ، وعند هذه النقطة يمكننا أن نبرهن عن محتوى الصراع نفسه والذي لا يمكن إعادته إلا للعمق الشعوري الذي خرج منه، يقول بطل "بروست":" عندما أستيقظ يتهيج فكري وعقلي ليفتشا دون أن يفلحا من أجل محاولة معرفة أين كنت؟ كل شيء يدور من حولي في الظلام الأشياء الأقطار الأعوام"* والنتيجة من كل هذا هي أن هذا المقطع المأساوي يتخطى بشكل لا متناه موقف البطل من العالم وهذا ما عمد إليه " بروست" حين لجأ إلى تقنية إلغاء المكان الحقيقي واستبداله بفضاء ذهني ووجداني بحجة أن المكان في الرحلة " هو الجسر ومن ثمة تغدو العلاقة معه نفسية ووجدانية معقدة داخل بؤرة حنينية تروي الأحداث"[1] .

لقد كانت غايتنا من هذا الشرح الطفيف هي محاولة إعطاء أبعاد لملابسات المكان ليس فقط " كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث"[2] إنما هو فضاء يتمتع بملامح خاصة عبأه الكاتب بطاقات رمزية ترتبط بعقائد الصوفية وتفكيرهم، وهل هناك حادثة أكثر من الإسراء والمعراج كبديل رمزي للطريق الصوفي في مقاماته وأحواله، ويبدو لي أنه جدل لازال قائما في عقائد الصوفية بين الروح والجسد وعالم المثل، ملخصه أن الذات في سفرها ومعراجها ترمي إلى النقاء والتطهير، وفيما يلي نجتزئ طرفا من موقف الندم يقول الراوي:

"عند هذا الحد من شروع هلاكي وبدء محوي، شعرت بيد
حانية تمس رأسي تطلعت فرأيت سيدنا شيخ العرفين مولاي

---

* – صادفنا الكثير من مقاطع الرواية البروستية منقولة في دراسة (جورج بولي)، ومن باب أن منهجنا في هذا البحث موضوعاتي كانت كتب (بولي) محط تركيز واعتماد ركين، كما أن هذا المقطع المستشهد به هو من دراسة الكاتب للفضاء البروستي ص: 18

1– شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي، مرجع سابق، ص: 346

2– حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظرو النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط3، 2000، ص:71

محي الدين، نظرت إليه أذن لي فقمت من كبوتي مشى فتبعته فجأة نطق سيدنا فقال:

عندك شيء؟

توسط لي يا شيخ العرفين عند الديوان، عند رئيسته الطاهرة عند حبيبي ورفيق هجراتي ودليل أسفاري والغائب عني منذ حين

قال شيخ العارفين: هذا أمر صعب المرقى

عندئذ أمطرني الندم بوابله وبلغ من شدته أنه صرعني .. كنت عاجزا عن الخلاص منه أو التخفيف من وقعه، لأنه داخلي وكيف أخرج مني !؟

صرخت: أليس في مقدوركم التخفيف عني؟

لم يجبني أحد ولم يرد صوت وعند حد مقدر ظهر شيخنا مرة أخرى اقترب مني في دوامة عذابي حتى وقف وأنا ملقى صريع رأسي بحذاء قدميه انتظرت ولما سمعته يقول: أما زلت عند مطلبك

قلت: ليس ذلك بأمر بعيد

عندئذ أخرج من ثنايا جبته نصلا أبيض حاميا أمسك بشعر رأسي أشهر النصل ثم هوى به ففصل رأسي عن جسدي اقتلعه وأمسكه بيده فصرت أنظر إلى جثة نفسي بلا رأس .. لقد صرت في خلق جديد"[1]

إنه تحول جديد ل" جمال / الراوي" وتعني الانتقال من الأرضية والطينية للوصول إلى المثالية كما تعني أيضا تغيرا في صورة البطل وبعده الأنطولوجي، فمن الترابية إلى النورانية، حيث تمتزج روحه وذاته بمظاهر الكون المختلفة في سلسلة غير

1- التجليات. الرواية، ص: 217/215

متناهية تبدأ من أدق الإنشطارات الذاتية في علاقة الراوي بذاته، قد لا يبرزها خطاب مباشر، وإنما تضل تحرك جدلية التكون وإعادة التكون، إنها أشبه بميتافيزيقا.

والواقع أن حادثة إشهار النصل وفصل الرأس عن الجسد ليست سوى مشهدا إسقاطيا لمقتل " الحسين"، استعان بها الغيطاني لترتيب موقف معين وإعادة إحيائها فنيا، وكأنه تعويض عن خيبة الأمل وتعميق حس النضال لأخذ ثأر الحسين والمشاهد الطقوسية للشيعة في احتفالياتهم تشير أن دم الحسين لازال غضا طريا ففي كل مناسبة تهرق دماء في سبيل النصرة .

يلبس الراوي (في صورته الأخرى) بردة الصوفي المريد الذي يتبع شيوخه في طريق المجاهدات الروحية، ولربما جاز لنا اعتبار تجربة التجلي قيمة في ذاتها ليتسنى لنا موقعة "موقف الشدة" بما هو سفر لا يتقيد بالمكان كما لا يتم فيه، ولهذه المسألة أضلاع أخرى هي التي حدت بالغيطاني إلى تجاوز الوجود الذاتي إلى الوجود بالغير (الغيرية) من هنا يسيج الغموض هذه المسألة، كما صرح على لسان الراوي قائلا:" انظروا إلي مثلا إذ عرفت ما لم يدركه غيري، خلق أول منقض تماما وخلق ثان مفروض علي مكلف به"[1]

لقد منحت تجربة المعراج الحكائي الفنية نفسا متجددا وإمكانات واسعة للكاتب للانطلاق خارج حدود الزمان والمكان، فجاء الفضاء الدلالي عالما رحبا لا تحده حدود ولا قيود منطقية، معتمدا في أسفاره المعرفية على عدة وسائط مكنته من معالجة وشرح وتفسير أغمض القضايا التي يتعين معالجتها بتكتم وهي " الأحوال والمقامات والتجلي والزمن العجائبي المرتبط بالخوارق.

1- التجليات.الرواية، ص: 744

تتمفصل معمارية الفضاء في " نص التجليات" على مجموعة من الأنساق المتشابكة والمعقدة والتي يرجع تعقيدها بديهيا إلى الخلطة المكونة من مرجعيات مختلفة ترسبت لا شعوريا بصورة مشفرة مثيرة للفضول في نفسية الكاتب، مما يجعل الفصل بينها يصبح إشكالا، ومن الغرابة بمكان أن ينقسم الفضاء استنادا إلى خطط مجهزة إلى عدة فضاءات، حيث يمكن تلمس فروق بينها يتحكم فيها السارد وفقا لمرجعيات قصدية بالمعنى الذي فصله هوسرل* وهنا يتدخل الراوي في صنع الأحداث متبعا ترتيبا لا نراه بريئا، فأحيانا يختار مواقع الأحداث داخل مصر ابتداء من طهطا محل ميلاد أسرة الغيطاني (الأب/ الأم/ الجد/ الجدة) حيث منبع الطفولة والحنين إلى الجذور، وقد عجت " أسفار الميلاد" بهذه الأماكن ثم القاهرة بوصفها المكان الآخر أي القاهرة الفاطمية ،بجوار الحسين والأزهر وما جاورهما من أماكن ذات عبق تاريخي خاص، ثم الأمكنة العجائبية المستمدة من مرجعية صوفية أي العالم الآخر الذي لايدركه إلا أصحاب الكشف والكرامات.

وقد أتيح للراوي " جمال" أن يتحول في فضاء لا نهائي لاستقبال مشاهد المطلق والوصول إلى شجرة الخلد، وكان الديوان أول محطة تستدعي الجسد والتجلي ثم النشأة الأخرى والعروج " وربما تتجلى فلسفة الإشراق وارتباط هذا العالم بالروح أو على التحديد فكرة التجريد والصفاء الذي تتحرر به الروح في مقابل الهيكل البشري"[1] وهذا ينسجم مع السر الذي تروم " التجليات" نقله، فقد أوضحنا سابقا

---

*- القصدية لا يدركها سوى الحدس الخاص، وبالتالي فإنها لا تعرف إلا عن طريق وصف خاص بالمثال أو الإشارة ولا يعرفه سوى الفاعل الحقيقي الذي يعلنه (أي المعيار الألسني لا يكفي ويبقى أحد المبررات السطحية) والأمر كله كامن في لحظة التعبير وكأنها إعجاز الوجود نفسه، من كتاب هوسرل ومعاصروه. من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم، فتحي أنقزو، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص: 73

1- سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص:14

في نتفة سردية حادثة إشهار النصل وفصل رأس الراوي عن جسده استعدادا لعرجوه.

تقول الباحثة ثناء أنس الوجود" علينا أن نتقبل استخدام الغيطاني للفظة المعراج بوصفها هبوطا إلى أسفل، رغم أن العروج لغة هو الصعود والارتقاء في المدارج الصوفية المعينة أو هو الرحلة الخيالية التي تخترق الزمان والمكان"[1] وعموما استطاع الكاتب أن ينمق ويعمق حس الإبداع، وهو يقيم فضاء لا نهائيا يلف الشخصيات والأحداث ويخلق دينامكية عجيبة تجعل الخيال يتناسل من الواقع في تداخل مستمر، ولكي لا تكون علينا حجة إزاء هذا الطرح فإنه بودنا أن نعود إلى النص لاستحضار المقاطع السردية ولنتأمل كيف تتداخل الفضاءات وتتشابك الأزمنة وتتلاشى الحواجز.

إن إحدى أكثر المقاطع سخونة وتفردا في التجلي تتمثل في " موقف الشدة" الذي يبرز فيه بصورة واضحة الموقف من الآخر / العدو الإسرائيلي

الآخر/ الإسرائيلي

قبل أن ندخل في صلب هذا العنصر،ينبغي أن نبين فكرة المضمون السياسي ومظاهر الفساد التي يتم تفسيرها عجائبيا لروائي مثل " جمال الغيطاني" من حيث هو الكاتب وهو صوت الراوي رمزيا في النص، وهو صورة المثقف المصري الذي يستدعي الماضي إلى الحاضر لمحاكمته دون أن تكون له يد في التغيير يقول الراوي: "رأيت بعضا مما سعيت إليه، هذا حق، شاهدت ما لم يتح لغيري هذا حق، صحبتني وهذا شرف عظيم لم يحظ به إنسان من العالمين، لكنني كنت متفرجا مبددا لم أكن فاعلا"[2] هاهو يتقوقع حاملا أسئلة كثيرة عن الماضي، والأجدر أن

1- ثناء أنس الوجود. قراءات نقدية في القصة المعاصرة. مرجع سابق، ص: 49

2- التجليات. الرواية، ص:271

يكون المستقبل هو الهدف المنشود، وليس الانسحاب إلى الماضي السحيق وصوغ أسئلة مقلقة من أطياف غير مرئية، ومناشدة الخلاص من نكسة 1967، في الزمن / الآخر، وهذا لا ينفي عن النص متعته الجمالية، فحادثة " موقف الشدة" تضعنا في زمن مضى بينما " الأسفار" تطوي الزمان طيا، لتجعله غضا حيا أمامنا وكأنه يحدث اللحظة فقط، وربما هنا وفق الغيطاني في نقل الحدث على الكيفية المشهدية، حتى أن القارئ يتحسس عبق الزمن الماضي بقلق وشوق، وكأنها رحلة تفضي إلى مكاشفة وتوهج إبداعي قائم على انزياحين واحد لغوي والآخر صوفي، فكيف تم ترتيب هذا المشهد؟.

استدعى الراوي الحسين وعبد الناصر ووالده(أحمد الغيطاني) وإبراهيم الرفاعي ومازن أبو غزالة وإبراهيم زيدان وإبراهيم عبد التواب ليخوضوا معركة سردية، وقد ارتدوا زيا عصريا وتسلحوا بسلاح تقليدي يناسب حقبة الزمن الماضي، فهم شخصيات لها حضورها وبطولاتها في تاريخ مصر، لكن الغيطاني يجمعهم في موقف واحد وإن باعد بينهم الزمن بتقنية خرق المألوف، فاستدعى حضورهم الواقعي إلى متوالية أدبية حتى يكتسب المعنى الخفي متوالية جديدة في " التجليات"،ومن المؤكد أن توظيف الروائي قناع الحسين وجعله رمزا لأهل الحق يعني موقفا إيديولوجيا وثقافيا خاصا، بل مجرد ذكر اسم الحسين كاف وحده لاستحضار المواقف المأساوية التي مرت به، وهنا نكتفي بتأكيد مغزى هذا التوجه الذي أراده الغيطاني يقول الراوي:"

> "تتبدل علي الأحوال، أميل مع كل ريح صرصر وأتهدهد مع كل نسمة، حتى رأيت من عل شاهق الزمن السحيق فدرت في الفراغ وأوتيت البصر الحديد، هاهو أبي وعبد الناصر يسعيان في صحراء قريبة من نهر الفرات، معهما جمع لم أستطع أن

أحصيه غير أنه لا يتجاوز العشرات، أمكن لي تمييز بعض الملامح فرأيت صاحبي الذي استشهد ظهر الجمعة، ورأيت مازن أبو غزالة وجمعا من صحبه استشهدوا بعده، بعضهم طبعت صوره وألصقت على الجدران ثم نزعت في بلادي عندما أصبح العدو صديقا"[1]

وهنا يتمظهر العجائبي في البنية الرمزية التي خلقت لتكثيف إدهاش مضاعف في التحول الزمني وانقلاباته، والفضاء المكاني الذي يمكن تمحيصه من خلال مدارج التجلي التي راح الغيطاني يستثمرها من عدة زوايا، حيث يقدم التراث الإسلامي والأحداث التاريخية الماضية مقروءة بصورة جديدة من خلال الربط بينها وبين المواقف المشابهة في التاريخ المعاصر الذي عايشه، من هنا جاء خطاب التجليات ليصهر الحدود مع بعضها مثل (هزيمة 1967 ووفاة عبد الناصر وحرب أكتوبر 1973 وتحولات السادات وسياسة الانفتاح)"ولذلك يلجأ الكاتب إلى حالة التجليات للتخفيف من التجارب المتراكمة في نفسه عبر السنين"[2].

وتقوم المجادلة النفسية التي يرمي إليها الكاتب، من منظومة قيم قائمة على فكرة العدالة والثبات على المبدأ و التضحية بكل نفيس من أجل الحق، لكننا نعود مرة أخرى إلى مستوى التخييل الروائي للكشف عن بذرة الرغبة في التغيير الذي ينطوي عليه مشروعه داخل حدية المواجهة، بحثا عن الذات العربية المنسحقة والمفقودة تحت تراكمات الإنهزامات، كما لو كانت صورة " عبد الناصر والحسين " مجرد لعبة مرآة تجاوزت الزمان والمكان إلى المطلق برمزية توحي بأننا في رحاب

1- التجليات. الرواية، ص: 225

2- مها مظلوم خضر. شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة. رسالة ماجستير، إشراف : طه عمران وادي، كلية الآداب ، جامعة القاهرة، 1994، ص: 148

التاريخ من جديد وأن المواجهة لا زالت مستمرة، كما أن الحقيقة التاريخية ينبغي مراجعتها، وبعبارة أخرى إنها تراجيديا مكتومة يفضح فيها الضجيج السياسي الذي اختلط فيه الحق بالباطل / الخير بالشر، إنه ضجيج يعوق الإنصات إلى أصوات الحقيقة، وهي الصورة التي وقف عندها الراوي بشدة في " موقف الشدة". ليبرز الموجة العارمة من السخط والغضب من التنظيمات الحاكمة، وأحيانا من أشياء عجيبة غير متوقعة، ولنستمع إلى هسيس النص حيث صوت الراوي المبحوح فيقول:

" ولما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه وبعد صلاة الغداة قام خطيبا في جمعة، فقال بصوت حزين : إن الله أذن في فراقنا هذا اليوم فعليكم بالصبر واحتمال الشدة ثم صفهم للحرب، فكان تعدادهم سبعين ما بين راكب وراجل.. جعل مازن في الميمنة وحسين صاحب خالد في الميسرة وأعطى رايته لأبي ... ومن النقطة التي تعلقت بها في الفراغ حملقت دهشا مشمئزا، إذ رأيت من لا أطيق ذكره من خلف عبد الناصر في الحكم.. كان في عدة آلاف من الجنود وخدام الاحتكارات الأجنبية، جنود يرتدون زي الحرب في زمن ابن معاوية قاتل الحسين، وجنود يرتدون الزي الخفي للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الأمريكية، ومرتزقة مجهولي الهوية وأرباب بنوك وأصحاب شركات للمياه الغازية ومقاولين وسماسرة، كانوا يرفعون راياتهم وعليها إعلانات عن أجهزة تكييف للساخن والبارد وثلاجات ذات بابين وسيارات

وعباءات حريرية وطائرات حربية وطلاء للأظافر النسائية
وماكينات حلاقة كهربائية، وراية تعلن عن فوائد مصرفية..."[1]

ولقد اخترنا هذا المقبوس، لأنه يعرض صورة تصدر عن مقلة لها منظورها الخاص لقراءة الواقع، والآن نحاول التوقف عند إشكالية هذا الموقف أعني ازدواجية الدلالة، فنحن مع حدث توارى في التاريخ (زمن معاوية ومقتل الحسين) لكن قراءته تذهب أبعد من ذلك، فليس الزمن مقصودا لذاته بل المسألة هي خلف الخطاب الإيديولوجي، ويبقى الأمر في تقديرنا أكثر تعقيدا يتلخص في زمن هزيمة مصر الناصرية أمام الآخر / الإسرائيلي، فثمة جذور في كلا العصرين بنفس الطعم إنه " قناع التاريخ للكشف عن رؤية جديدة للاغتراب في الواقع المصري في ظل سياستي التطبيع والانفتاح"[2].

ثم تأتي المواجهة التي تفنن الغيطاني في تقديمها ليضفي على الحدث ملمحا دراميا مستعينا بالعبارات واللغة والمشهد والذاكرة، مما يجعل القول أنها تحدث للتو وكل هذا لرسم كابوس على الطريقة المشؤومة والسوداوية والمعدة لأن تكون أليمة وسيقول الراوي في رواح ومجيء عبر الزمن والمكان والأحداث " معاهدة السلام مع إسرائيل"، والتي كانت سببا مزلزلا للراوي الذي دفعه لتسجيل موقفه الرافض لها في وصف يستحق الاقتباس حرفيا فيقول:

" ولما نظر إلى جمعهم كالسيل إلى سلاحهم وإلى لا فتات صوتية تطالبهم بالاستسلام، وصوت مذيع إسرائيلي يعلن في مكبر صوت يدوي قف وفكر سلم تسلم، سنضمن لك جرعة ماء وطعاما وأدوية، رفع عبد الناصر يديه بالدعاء وقال:اللهم

1- التجليات. الرواية ص: 227/226

2- شعبان عرفات. رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005،ص: 158

أنت ثقتي في كل كرب ورجائي عند كل شدة... يسود صمت للحظات يزعق بينهم زاعق وإذا به ضابط إسرائيلي

هل فيكم إبراهيم الرفاعي؟

يصيح أبي مجيبا نعم هذا هو

هل فيكم إبراهيم زيدان

يجيب أبي نعم هذا هو

هل فيكم إبراهيم عبد التواب

نعم هذا هو

يضحك الضابط الإسرائيلي يضحك يضحك !

لماذا حاربتم؟! لماذا تدربتم وجاهدتم؟لماذا قتلتم؟ أعلامنا في فضاء بلادكم، وجنودي مروا أمام بيوتكم والتقطوا الصور التذكارية عند قبوركم وغازلوا بناتكم، أما أنتم فقد نسيتم ولن يقوم ذكر لكم"[1]

ولئن كنا قد اخترنا هذا الملمح التراجيدي، كونه يعرض قضايا تاريخية وسياسية يمكن ربطها بالحبكة الإيديولوجية في موقف الشدة، التي تقول شيئا فريدا لا مفر منه للصراع العربي الإسرائيلي، وللنزاعات الداخلية في نفسية الراوي، وكأنه يبعث برسائل إلى قبور شهداء الحروب يعزيهم في تضحياتهم التي راحت سدى، حتى ولو كان ذلك وهما، فإن هذه الكلمات لن تقول أكثر من الصدمة، والأفراد الذين جسدوا التضحية يعاد بعثهم من تحت أنقاض الهزيمة ومن عالم الموت ليعرفوا الحقيقة وليصححوا مسار التضحية.

ويكفي ما قاله الباحث المصري شاكر النابلسي في جزء خصصه لهذا الموقف من التجليات، فهو كفيل برسم لوحة من السخط والغضب العارم فيقول:" هذا ما

1- التجليات. الرواية، ص:228/227

جعل الغيطاني يستجلب حضور عبد الناصر السياسي في أوائل الثمانينات تجاه الصراع العربي الإسرائيلي، لكي يقيم دراما (التجليات) التي تقوم على التناقض والصراع بين (لا سلام لا صلح لا مفاوضات مع إسرائيل) وبين نغمات السادات نعم للسلام نعم للصلح نعم للمفاوضات مع إسرائيل"[1].

يوهمنا الراوي أن مسرح أحداث هذه المعركة الرمزية هو في غمرة من التجلي، بل في معراج الحكي، إلا أن الواقع المصري السياسي يمارس سلطة قوية على المبدع الذي يرفضه وذلك من خلال تمرير الانتقادات والملاحظات تحت غطاء من لغة سردية في وشاح عرفاني تغلف بالعجائبي، وهذا حتى يتملص من أي مساءلة قد يواجهها من المجتمع أو السلطة، وتزداد الحاجة إلى تقنية " المعراج الحكائي" كلما ازدادت الضغوط على الراوي وهو بين الوجود والتجلي " ولذلك تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"[2].

وهذه معالجة فنية لقضايا واقعية، تحتاج قارئا يستطيع ملء الفراغات والمسافات البيضاء التي يتركها الكاتب وحل الشفرات التي يرسلها الخطاب، فالقراءة لا شك تضيف قدرا من التحديد إلى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة" فنحن عادة نقيم حالة من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملء هذه الفجوات"[3] وهذا

1- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1992،ص:309

2 -Tzevetan,Todorov, Introduction a la littérature fantastique, ed : seuil, 1970 , p :165/166

3- وليم راي. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية. تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، دمشق، ط1، 1987، ص: 41

لا يعني استبعاد القراءات الأخرى، فالنص مفتوح لتأويلات متعددة المداخل ولعل تعدد القراءات حول " كتاب التجليات" تكون أكثر إلحاحا من النصوص الأخرى التي ابتدعها، أعني أنه لم ينل حظه من الدراسات النقدية بما يكفي فيما صادفناه في دراستنا هذه .

مهما يكن فيما تقدم، فإن مساحة التبئير تخرج من الخط إلى المساحة، وبالتالي التحرك وفق مساحات ومشاهد، ويتفق هذا مع غياب صوت الراوي لتتوزع الأصوات على الشخصيات الأخرى في مساحة المشهد، فنحن في " موقف الشدة: لا نتابع تحرك البطل الواحد حتى النهاية كما في أسفار الميلاد أو الديوان، بل نتابع مشهدا وحالة تشابه المشهد المسرحي والسينمائي بالخصوص، فالضابط الإسرائيلي والمذيع وريتشارد ألن وضابط الاستخبارات الأمريكية وعبد الناصر والسادات والشيخ الجليل ابن إياس وموشي ديان وأريل شارون كلهم في جمع تحصرهم ساحة واحدة لا اعتبار فيها للفارق الزمني أو التاريخي وربما هذا ما صنع جمالية مفرطة في هذا المشهد ولكن التقاؤهم لا وجود له في عالم الحقيقة، وإنما في عوالم التجلي.

يلبس الراوي قناع ابن إياس في هذا الموقف، وهو يستنكر التطبيع فيفتح لنا دفة التاريخ من منظوره الخاص، ويأمر بوقف هذه السياسات ومحاكمة دعاتها وتكفينا الإشارة إلى جملة من المقاطع والقسمات،لكن العجيب فيها هو مسحة الفانتاستيك الذي يمتزج بالأسطوري، في محاولة لتفسير الوقائع الساخنة في تاريخ مصر لكن في غمرة التجلي يقول الراوي وهو يصف الواقعة:

" فوق ربوة يقف إبراهيم الرفاعي، أراه مهموما يداه تلامسان
خصره تماما كما عهدته في أيام الحرب الطوال غير أن ضيقا
يجعل ملامحه غريبة عني هاهو يقترب من أبي يسأله

أصحيح ما ذكره الضابط الإسرائيلي !؟

أبي واجم، تترل الحيرة لايدري ما يقول..

يتقدم ابن إياس من عبد الناصر طلب منه الإذن بالكلام فأذن له، يتقدم ثم ينادي: يا معشر القوم، إنكم تنقادون لأرذل الناس وأحطهم شأنا وقدرا من لم أعرف مثيلا له بين من عرفت، إنه يسمعني ،أيها الجلف الجافي ألم تكن تهرع إلى عبد الناصر جاثيا.. ثم ولاك فاستخلفت فقلبت وتنكرت وعاديت الفقراء والمعدومين.. حرضت ضده وضد مبادئه، وهو غائب لا يستطيع ردا أو دفعا.. لم ترع لدماء هؤلاء حرمة ولم تصن لهم ذكرى، والآن تجيء متخفيا وراء عدد وعدة وهو يولون وجوههم تجاه الثأر لابن بنت رسول الله، وتمنع عنهم ماء الفرات كما منعه قتلة حبيبنا ومولانا، تحول بين الماء وبين هذا الجمع الشريف المقصد.

يهز الرفاعي رأسه أسى وحسرة

إذن ما قاله الضابط الإسرائيلي صحيح.. متنا بلا دية"[1]

إذا كان هذا الموقف السياسي يقدم وجهة نظر الراوي / المؤلف والذي يتجلى من خلال أبعاد تشرح المسألة التاريخية، وتعود أساسا في كونها وجهة نظر أومأ من خلالها المبدع مستخدما المشهد المسرحي، ليحول الحدث التاريخي إلى نص" فهو نقل الحدث الذي تجسد في زمن ما إلى نص تخييلي"[2] كما قدم من قبل " الزيني بركات"، لكن هذه المرة بدلالات مخالفة وشخصيات حقيقية سبق ذكرها

1- التجليات. الرواية، ص: 229/228

2- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. مرجع سابق، ص:83

كوسائل لإضاءة الموقف وشرحه، وإلا كيف ينفتح زمن الكتابة على أزمنة ماضية متفاوتة في البعد تقوم أحداثها بدور الكاشف، ويريد الكاتب من وراء عرض الحادثة تبئير وضع أعم، يتميز بهزيمة أشمل تعاني منها الأمة العربية الإسلامية في الماضي والحاضر، إنه حشد لجزئيات سبق حدوثها ويعاد استرجاعها، بل تبليغها إلى من طواه الثرى في مشهد درامي قائم على العروج إلى عالم الموتى ومخاطبتهم على غرار رسالة الغفران، وكل هذا التداعي من أجل البحث عن الذات في عالم أفضل.

نحن إذن حيال صورة أسطورة تذهب إلى أبعد ما تحكيه" التجليات" ومن ثم فإن الراوي يقدم رؤية خاصة، تتلاقى على هوامشها ضروب من مختلف الأزمنة " وعلى حافتها هزيمة مصر المملوكية أمام العثمانيين وهزيمة مصر الناصية أمام إسرائيل، بيد أن وجود الهزيمة ليس على وجه الدقة عاملا حاسما وإنما ينصرف الأمر إلى سياق الهزيمة بوصفها هزيمة حضارية"[1] تأتت من عجز مجابهة الآخر /الإسرائيلي.

ولا شك أن استحضار طعم الهزيمة، يكشف عن وعي غريب وعن شذوذ تاريخي، وبدلا من نغمة الانكسار الذاتي، تعلو نبرة الأسى والحزن الجماعي ويدخل التراث بصوت " "ابن إياس" ليعيد كتابة الهزيمة من جديد لكن بلغة حداثية، وليس للمتلقي أية وسيلة للطعن في الحدث، وفي صحة المعلومة التي تقوم على المخادعة والتحايل المسلكي، لأننا نتعامل مع نص فني، فالجروح أو الكدمات التي أصابت الغيطاني/ الكاتب في عالمه الداخلي هي المسؤولة عن هذه الولادة الروائية الجديدة، فالراوي ينتقل بين (العام الحقيقي) و(عالم التجلي) وبين

1- محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر. المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت، ط1، 1993،ص:73

المسافتين استبطان للواقع المعيش، وهذا ما يبرر استدعاء الأحداث المؤلمة داخل الرحلة المعراجية رغم فراره من الواقع الرمزي، فهو لم يستطع التخلص منه فما كان عليه إلا أن يعيش "بين الحيرة الوجودية وعدم اليقين والتسليم الإيماني والروحانية الصوفية"[1]، ومن هذا القبيل تبرز منظومتين من القيم (الخير/ الشر) لتضعنا إزاء حالة من التساؤل المفروض بحكم الحدث في المعراج الحكائي، معنى هذا أن " الغيطاني" يحتفي بالمكان (كربلاء) بكثير من التمهل، ولهذا الاحتفاء وظيفته الدرامية، وتوتره الملحمي العجائبي، وذلك حين يفرش أرض المجابهة بين أنصار الحسين وعبد الناصر ودعاة التطبيع مع الكيان الصهيوني يقول الراوي:"

" يرتفع صوت ابن إياس لا سقاكم الله يوم القيامة .. بئس القوم أنتم يأمر الجلف الجافي برميه، يصيبه سهم في كتفه، يجرح ابن إياس ، رأيت أبي يصرخ

يا أتباع قتلة الحسين، يا عبيد الأمة، يا شذاذ الآفاق يا سماسرة

يا قتلة أولاد الأنبياء والله إن الغدر فيكم لقديم، يا أخبث ثمر.

سأل وليم كيزي مدير المخابرات المركزية من هذا !؟

قيل لي: إنه رجل فقير لم تنشر الصحف اسمه ولم ير في حفلات الاستقبال

يقول موشي ديان ضاحك: أتحارب جمعا فيه مثل هذا؟ إنا لمنتصرون، يتقدم أبي حاملا الراية، يمسكها بيد ويشهر سيفا باليد الأخرى، إنه أول من برز إلى الحرب، قاتل قتالا شديدا حتى قتل.. تكاثر الجمع عليه، شغلت بالبحث عنه لكنني لم أره وعجبت وإن كان عجبي الآن أخف عن ذي قبل لكثرة ما

1- سمية محمد الحسيني عبد الحميد. توظيف التراث في القص المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف: صلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب، مصر، 2004، ص: 176

رأيت وغرابة ما جرى لي، وإن ما أشهده وما شهدته ليس بالمحط الأخير فالترحال ما زال ممتدا"[1]

يقدم هذا المقطع السردي أولا إطارا لا متناهيا للزمان، بل الوصف ودقة صنع الحوار هو الذي يمثل وقفة في الإيقاع السردي، وما نعنيه هنا هو الموقف الفني الذي تتخذه الشخصية المركزية، وكيف تدخل وتتصل وتنفصل عن سياق العلاقات المتعددة التي يبنى بها هذا النص، لكن الراوي كان حريصا على تبجيل موقف الحسين والأب وعبد الناصر في وجه استبداد حكم السادات، فهل تصلح مقارنة مثل هذه ولو فنيا لمعالجة وإعادة إحياء التاريخ من جديد، كما فعل جورجي زيدان في الكثير من النصوص القصصية التي راح يعيد تدوين التاريخ من خلالها؟.

لا شك أن ثمة حقائق وأحداث يصعب ملامستها بالخطاب الصريح، وكانت الباحثة سمية عبد الحميد قد أشارت إلى أن الراوي كان يقرأ الحاضر في ضوء الماضي قراءة خاصة، يغلب عليها الذاتية والعاطفة والتعميم، وخصوصا اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل لكن يبقى رأيها مجرد افتراض لغياب الحجج الإقناعية الدالة على الذاتية[2]، ونحن ليست لنا حقائق ولا أحكاما نهائية يمكن أن نقدمها سواء بملامسة سطحية أو بعمق، ويظل الأمر في النهاية مجرد افتراض فني مستلهم من مقاطع " التجلي" وربما يعود هذا لطبيعة الحدث والموقف من الآخر الذي تمثله أطياف شتى.

1- التجليات. الرواية، ص: 332/330

2- سمية محمد الحسيني عبد الحميد. توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر. مرجع سابق، ص: 191

في خاتمة المشهد بجوانبه السياسة والاجتماعية والصوفية، وبين الواقع والممكن والمحتمل، يأتي موقف الشدة الذي اختاره الغيطاني لصوته أو طيفه بتشخيص درامي حسب منظور القاص والصيغة البطولية التي يروم نحتها، وفي هذه الحالة إذن لا مناص من معاينة طريقة استثماره للأحداث التاريخية في إنتاج دلالات أعمق، تضع المتلقي في مأزق مشوش " يحول الرواية من مفهومها الستندالي كمرآة تجوب الشوارع إلى مفهومها البروستي كمرآة تقرأ الخارج بالداخل والظاهر بالباطن"[1] أو كحالة من التجلي لا تفهم إلا للخواص، يقول الراوي:"

" أنا مغموس في الغربة، أنظر إلى ما يجري فأرى خروج " مازن أبو غزالة" قاتل كالليث حتى قتل، يدعو له عبد الناصر اللهم ارحمه وأدخله الجنة.. يخرج إبراهيم زيدان أدقق النظر محاولا متابعتهم غير أنني لم أقدر، علا التراب وسال الدم، أرى رشق السهام كالمطر أصغي إلى عبد الناصر يقول لصحبه: قوموا رحمكم الله إلى الموت الذي لا بد منه.. وهنا سمعت أرييل شارون يقول للجلف الجافي أتدري من نقاتل؟ إننا نقاتل فرسان العصر وأهل البصائر وقوما مستميتين"[2]

لقد حقق هذا المقطع -إن جاز التعبير- عنصر العجيب وندرج في هذا الإطار كل الأوصاف وجملة النعوت التي وضعها السارد في وصف الحدث أو المعركة، وهكذا يكون للحدث فعل مزدوج على لسان الراوي الذي ينقل إلينا المعركة(تسكنه الحيرة مما يبصر) وفي القارئ الذي يتلقى الحدث(تسكنه الحيرة مما يقرأ) وكل هذا

1- أحمد المديني. مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع24، 1985،ص: 233

2- التجليات.الرواية، ص: 233

هو مكمن التساؤل والتردد والتوجس، كما أكده (تودوروف) وهو يفصل الخطاب العجيب وتأثيره على القارئ، ولعل استشهاد الشهداء للمرة الثانية في خطاب التجليات هو العجيب عينه.

لن يكون بوسعنا هنا سوى استعراض انسجام الخلط التاريخي والحقيقي والأسطوري، فوالد الراوي (أحمد الغيطاني) خرج من بين البسطاء والضعفاء ليسمع صوقمم، فهو من الذين لم تخلد كتب التاريخ بطولاقمم، وهم الذين يدفعون أرواحهم ودماءهم من أجل حياة كريمة، إنهم المسكوت عنهم في الواقع الحقيقي أي الطبقة المسحوقة، فارتأى الغيطاني تخليد بطولاقمم في هذا النثر الفني، أما عبد الناصر فهو اليد المعينة للضعيف والفقير وهو زعيم الخير أما السادات فقد سار في تطبيق القرارات المجحفة في حق الشعب الضعيف وإن أردنا تحديد الزمن الحقيقي فإنه زمن الثمانينات(وفاة الوالد 1980 وموت السادات 1981) وإنهاء السفر الأول كتابة كان 1982، وكلها محطات حساسة في نفسية الغيطاني وهو يخوض تجربة الكتابة مقتبسا نفح الخطاب الصوفي متعاليا عن الزمن الحقيق ومتأملا سطوة الفناء " قارئا للواقع في ضوء التاريخ والتاريخ في ضوء الواقع"[1].

وربما نحن مدفوعون الآن لنقل خاتمة" موقف الشدة" التي تخفي وراءها العديد من المناورات الكتابية، في سلك العلاقة الدرامية التي تتحول إلى كشف صوفي ومصير أبطال ثم بعد وأبعاد، هذه المرة من زاوية الموقف العميق من الآخر/ الصهيوني الذي تم ذكره سلفا وإن كان ظاهره قد تبين، فإن جانبه الباطني من غير شك يلغي أي طرح من أساسه، إذ هل من الممكن والملائم الدخول مع هذا العدو الغاصب في معاهدة سلام !؟ والمتتبع لأسلوب الخاتمة يجد جوابا – حسب زعمي–

1- سمية محمد الحسيني عبد الحميد. توظيف التراث الصوفي في القص المعاصر. مرجع سابق ص: 77

في إطار التمظهر الفني، وفي المشهد المتصل بمقتل" عبد الناصر" وحز رأسه يقول الراوي:

" تنهمر السهام والطلقات الخارقة الحارقة حتى يصير درع عبد الناصر مرشوقا كالقنفذ، يبقى مطروحا على الأرض مليا.. يصيح الجلف الجافي من بعيد ويحكم.. ماذا تنتظرون.. اقتلوه

تحاملوا عليه من كل جانب، ضربه الجنرال شارون على كتفه الأيمن وضربه جون فوستر دالاس على كتفه الأيسر وضربه رونالد ريجان على عاتقه، ثم انتزع مناحيم بيجن الرمح فطعنه في بواني صدره، وعندئذ أشاروا للجلف الجافي اقترب من عبد الناصر أعطوه سيفا يهوي بالسيف فيحتز الرقبة.. كنت أحملق مذبوحا من الألم فوق ذبحي الفعلي، ها أنا أسمع وأرى ولا أفعل، تجرعت الغصص انتبهت إلى حالي وإذا بي أرتفع وأعلو رأيت ما بين المشرق والمغرب مجللا بسواد عقيم، دققت تحققت وعندئذ اطلعت على عجب عجاب إنهن نساء مصر من أزمنة متعاقبة ينحن يبكين يرثين الليث المولى ويجزعن"[1]

لن نبالغ في شيء ولن نقصر،إذا قلنا بأننا لسنا بصدد دراسة وثيقة تاريخية أو عسكرية، بل نحن أمام كتابة فنية، تعرض صور الصراع بين الذات العربية المصرية والآخر الصهيوني، فالنص لا يقدم سوى علامات فنية من شأنها أن تقودنا إلى تحليلات، ربما كانت أقرب إلى اعتبار عبد الناصر صورة مصر والشخصيات اليهودية هي التحامل الأمريكي الصهيوني وحادثة حز الرأس من طرف الجلف

1- التجليات. الرواية، ص: 236/232

الجافي هي القضاء على سمعة مصر، وقد أشار نبيل سليمان بقوله:" الروائي يبث إيديولوجية نظرات، ورؤية مما يصل بالعلاقات الإنسانية..والتاريخ وهذا الذي يبثه الروائي ليس إلهاما ولا ذاتية خالصة"[1] فقد يكون طموح الغيطاني استيراتيجية تفنن وتطريز وتضخيم للحدث، حتى انعكس هذا التضخيم على الكتابة مما سمح بتحفيز الفضاء الشامل بالتجليات المعبر عنها، المفضوحة والأخرى المتخفية أو التي تم السكوت عنها اعتباطا أو عمدا أو اضطرارا.

هذه التجليات مكونة من مقومات متعددة (العجائبي/ الأسطوري/ التاريخي/ الواقعي..) وسيطول بنا الأمر إلى شرح كل مقوم على جانب، وحسبنا في هذا المجال معاينة الموقف العام من الآخر/ الصهيوني ونحن نميل إلى نعته بـــ" الصراع الأبدي" على كافة الأصعدة، حتى من منظار الكتابة والفن، ويمكن اعتبار الموقف من (إسرائيل/ مصر/ فلسطين) عند الروائي، هو الذي زاد من وتيرة التجلي حتى يكتسي (المشرق والمغرب سوادا عقيما)، ففي الواقع إنه سواد الرؤية السردية التي تحمل في تجاويفها كل حقد دفين، جعلت الكاتب ومن سبقه من الروائيين العرب يتعاطون مع هذه القضية التي يتحد فيها الموقف من الآخر / الصهيوني مهما اختلفت ألوان التعابير(مسرح/ قصة/ رواية/ سينما..)، وقد أثير هذا الموضوع بدقة وتمحيص من قبل الباحث عبد القادر شرشار إثارة واسعة في كتابه "خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني"[2] بأكثر من سبيل وأداة ليخلص ختاما إلى أن" الرواية العربية لم تركز على هذا الصراع و لم

1- نبيل سليمان. وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية. دار الحوار، اللاذقية، 1985،ص: 11

2- عبد القادر شرشار. خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005

تنشغل به و لم تعطه من اهتمامها ما يناسب وأهمية دوره في صياغة الوجدان العربي إزاء ما يربطه بالآخر /اليهودي"[1].

والمتأمل في خطاب التجليات، لا يكاد يقف على تشريح دقيق للصراع الدائم والدائر مع الآخر/ الإسرائيلي، وكل ما في الأمر أن هناك نسق سردي مثير للحيرة والشك والتردد؛ حول الواقع النصي إلى إطار مرجعي مغلف بالكشف ليذكرنا " الراوي بحروب وفتوحات وانتصارات وهزائم، ولكنه يقحم في الآن ذاته بعض ملامح الواقع، فقد بين موقفه الرافض لاتفاقية السلام في " موقف الشدة، لكنه لم يجعل الحدود والتقسيمات التاريخية والواقعية التي عاشتها الشخصيات واضحة وهو يؤسس عالمه الحكائي، وهذه الأحداث يغلب عليها الطابع المأساوي.

هكذا رسم لنا الغيطاني على لسان الراوي صورة الآخر / الإسرائيلي (يا أتباع قتلة الحسين، يا عبيد الأمة، يا شذاذ الآفاق يا سماسرة، يا قتلة أولاد الأنبياء والله إن الغدر فيكم لقديم يا أخبث ثمر) ليس كما يكتب المؤرخون، معتمدا على السوابق والنتائج والمقدمات والمعلومة الدقيقة، بل كما يكتب الرحالة عن مشاهداتهم في الأسفار، وما دام الأمر على هذا الحال فإن الخيال وحده هو الأقدر على مده بنفس متعال في الحكي" إلى حد الإحساس بوجود بؤرة حكي تتجاذبها- من حيث قانون السرد- محيطات الأجناس الأدبية العتيقة عند العرب وغير العرب كـــ " السير" و" الملاحم الشعبة"[2]. ولعل هذا ما يفسر استعمال كلمات تدل على محطات من مثل موقف الشدة/ موقف الندم/ موقف كان وما سيكون/ موقف الجمع/.

1- ن،م،ر،س، ص: 102

2- بشير القمري. شعرية النص الروائي. مرجع سابق ، ص: 18

تسفر المواقف المذكورة،عن قرب خط السرد من أسلوب السيرة الذاتية الباطنية حاول الغيطاني من ورائها تمرير أفكاره وقناعاته، ورسم صورة للآخر حسب ما يقتضيه الموقف، فبعد أن فصل رأس الراوي عن جسده تحررت روحه من سجنها لتجوب الآفاق، وهذه من الإشارات الصوفية التي تسربت إلى عالم التجليات في خط مخالف لطريقة السرد في الزيني بركات أو متون الأهرام، " فهي تجربة معيشة، يمثلها وينتمي إليها، لأنه يعبر من خلال لغة رمزية هي عينها حالة مما يتعذر على القول"[1].

فإذا كان الغيطاني قد أصيب بخيبة أمل على مجد ضاع ولن يشفى من وطأته، فلم يبق أمامه سبيل غير التجربة الصوفية، للملمت شظايا روح تفانت في حب الوطن وإن اختلفت السبل لكن لم تتقطع به الأسباب، ولهذا ألغى مفهوم الزمن لأنه امتداد في الفضاء لا تحده حدود ليأخذ كل " سفر" صورة من صور الإبحار في ذاكرة الماضي أو الحلم بعالم مثالي أو قصة حب صوفي تغسل أدران النفس.

يكشف العنصر الآتي عن مدد من الإشارات الصوفية التي تخللت خطاب التجليات، سواء من ناحية المضامين أو الأسلوب أو " تيمة الحب " وفتنة البهاء الأنثوي، والذي يهمنا بصورة خاصة في هذا الموضع، هو المحطات التي يصح القياس عليها كونها هندسة حكائية للمعراج، فالنص يضعنا حيال عالم متجاوز للمكان والزمان، وإن أعجب العجاب في هذا الصدد، هو أن الراوي يتأمل أحزانه في لحظات مارقة انكشف له فيها الحجاب، ثم يحاول أن يجسد تلك الحالات في خطاب ينقل إلى المتلقي مشحونا عن طريق التلميح أو التصريح، وهذه خصيصة تكفي بجعل نبرة الحكي تتجانس مع لحظات الكشف في عالم التصوف.

1- العربي الذهبي. شعريات المتخيل ، اقتراب ظاهراتي. المدارس للنشر والتوزيع،المغرب،ط1،2000،ص: 116

فإذا تأملنا ومضة " لور" في أسفار الميلاد، لوجدنا وحدة لافتة في هذا الموقف الذي ينم عن رغبة ماتعة في رؤية رمزية، وهذا لايعني أن الراوي يشرح علاقته بـــ" "الكائن الأنثوي" كما هي العلاقات البشرية بالضرورة (ذكر/أنثى)، بل سؤال العشق يتجلى كغرام صوفي في سطوة التجلي كما عبر عنه الراوي وكلمه دليله في سفر الميلاد، فلقد فتح له باب السديم، فرأى صورة الطيف الأنثوي الذي تراءى له في أقصى إقليم الشام يقول الراوي: رأيت النطفة ثم العلقة ثم الجنين في أطوار ورأيت الأب يقول بعد الميلاد بدقائق سموها " لور" التفت إلي وليي ومرشدي متعجبا أجابني باختصار سيكون لك شأن معها في التجليات المستقبلية"[1].

وأهم ما نركز عليه – فيما له مس مباشر بموضوع الدراسة- هو كيف يصور لنا الراوي فتنة الآخر/ أو بهاء الحضور الأنثوي في تجلياته العديدة، هل من قبيل عشق طبيعي فتغزو لغة الجسد محطات الحكي، أم يراعي نوعا من القداسة والتبجيل في تصوير هذه العلاقة الحميمة في طابع روحاني صوفي؟

الآخر/ الحضور الأنثوي:

ولأن "كتاب التجليات" مقصوص من سرداب لا يعكس الواقع المباشر ولا اللحظة التاريخية المعينة، بل يتأرجح خطابه في قلق أمام الزمنية محملا بالتأملات الخصبة في طبيعتها، وقد سبق وأشرنا أن الرافد الذي يغذي عوالم التجليات هو " العجائبي" فهو يشكل دعامة أساسية بمختلف تجلياته الشكلية والتيماتية، فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك السر، فالمدائن رمز والديوان رمز والشخصيات رموزا لكنها صنوف يؤطر ها الميثولوجي، وأشواق الوجود والرغبة

1- التجليات. الرواية، ص: 60/59

العارمة في تجاوز النسبي المحدد إلى المطلق، عندها يحترز الراوي في هذا المقام ويطلب الاعتذار من المتلقي قائلا:

"أبدأ بالاعتذار فالمقام مبهم والحال غالب وعندما سطرت ما ذقته وعلمته أول مرة، كان الأمر سهلا علي وبعد تمزيقي ما كتبت .. لقيت العسر والمشقة خاصة وأنا لست أنا كما أن وجودي ليس وجودي، فثمة سر عظيم أعدكم بالكشف عنه في المقام الأصح"[1].

تتمحور الرموز كلها حول الاستغلاق في هذا السفر، ويكون دليلنا الراوي في كل منعرج، حتى يبلغ وقفة حاسمة انفصالية أصبحت نفسه الداخلية في عزلة عن دنيا الناس، لأن معراجه ينهض على مقامات ذات صلة وثيقة بالمجهول واللانهائي. ولكن آليات السفر نحو المطلق تحتفظ بتقاطعاتها، والغيطاني يلتقي مع ابن عربي في تجربة " العشق" كما هو باد في " الوصل الرابع من مقام الاغتراب"، لكن ليس إلى درجة التطابق، ولنقف وقفة قصيرة شارحة، تذكر بمستوى الصورة الرامزة التي أعرب عنها ابن عربي في ديوانه " ترجمان الأشواق" الذي كتبه" عندما نزل بمكة عام ثمان وتسعين وخمسمائة"[2] ففيها شغف بجمال (النظام) بنت مكين الدين رستم شيخه التي وصفها بقوله:" بنت عذراء، طفلة هيفاء، تقيد النواظر وتزين المحاضر وتحير المناظر وتلقب بعين الشمس والبهاء، ساحرة الطرف عراقية الظرف إن أسهبت أتعبت وإن أوجزت أعجزت وإن أفصحت أوضحت"[3] وقد لقي هذا الديوان صدا ورفضا من قبل معاصريه من الفقهاء، ورفضوا وصله بالأسرار الإلهية"

1- التجليات. الرواية، ص:286

2- خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. مرجع سابق، ص: 166

3- ابن عربي. ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق. تحقيق ودراسة: محمد علم الدين الشقيري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، مصر،ط1، 1995، ص: 173

مما دفع بابن عربي إلى كتابة (ذخائر الأعلاق) لشرح ترجمان الأشواق"[1] محاولا شرح البعد المقدس والحسي للكيان الأنثوي، وبغية الدفاع عن تجربته التي تأول العشق وكأنه عبور وقراءة للحقيقة الكونية والوجودية للإنسان، فقد صدر ديوانه بقصيدة كأنها الإشارة إلى توجيه فهم القارئ إلى لعبة الظاهر والباطن حيث يقول:

" كلما أذكره من طلـــــــل أو ربوع أو معان كلما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا وألا وإن جاء فيه أو أما

وكذا إن قلت هي أو قلت هو أو هموا أو هن جمعا أو هما

....

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما"[2]

وهنا سنترك مجال ابن عربي لنرى كيف رتب الغيطاني العلاقة العشقية مع " لور" في صور مندرجة تحت غطاء صوفي وذوق عرفاني يقربه " الراوي" من تجربة ابن عربي التي تعتبر تجربة خاصة.

تتجلى صورة " لور"* في مدار الراوي وكأنها حالة من الجذب والعشق المثالي حيث جسدت الحب الروحاني، فجاءت صورتها تمثالا مرمريا شديد الرخامة، ما عادت امرأة بل صارت استحضارا لنزعة التسامي، إنها نقطة الجذب وتجربة " "الهيام" بالمعنى الصوفي أو الفناء، وربما يفصلها عن التصوف إلا الاسم، فقد نلفي شرودا وترحالا فيما يسرده الراوي في " مقام الاغتراب" وكأن الغيطاني

1- خالد بلقاسم . الكتابة والتصوف عند ابن عربي. مرجع سابق، ص: 167

2- ابن عربي. ترجمان الأشواق. دار صادر، بيروت، 1966، ص:11/10

*- يعيد الغيطاني تجربة العشق مع لور في كتابة أخرى من نصوص إبداعه، لكن لم تتزحزح عن كونها تجربة تتناص مع العشق الصوفي ، وقد ذكرها في " رشحات الحمراء" يقول الراوي:" تلك لور التي سردت أمرها في كتاب التجليات فليطالعه من يرغب، فقد ذكرت فيه رقائق ودقائق يصعب إيرادها مرة ثانية" الدفتر الثالث من دفاتر التدوين دار الشروق،القاهرة،ط1، 2003،ص:44

يفتش عن الوجه الآخر من محتملات التجلي في علاقة الذكر/ الأنثى يقول الراوي متبعا سيرورة الترميز:"

> "ل،و،ر" تلك آيات قلبي العليل الحزين، المقطوع مني المنفصل عني، فلما كانت الأزمنة يا أحبائي ثلاثة ماضي وحاضر ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة، فالحزن على الماضي والفرح في الحاضر والخوف من المستقبل وقد عرفت الثلاثة... وجدتني في زمن لم أعشه وبلد لم أزره وجودي غير مدرك بالحواس لا تقع عين علي ولا تصغي أذن إلى صوتي لو نطقت فلا وجود لي مع وجودي وهذا والله عجيب"[1]

لكن الذي يستوقف نظرنا بل نظر أي متلق، هو أن مستهل هذا المقطع جاء مطابقا لبعض من بدايات السور القرآنية فنلاحظ اسم ل،و،ر، إذ رسمه على هيئة حروف متقطعة حتى يترك المعنى ملغزا، كما استعصي على المفسرين شرح بدايات السور التي تستفتح بأحرف متقطعة، وهنا ينغلق المعنى في وجوهنا الذي يدسه الراوي تحت هذه الأحرف المتناثرة، والتي تشكل في ترابطها اسم الفتاة التي جمعته بها محطات، ويزيد الأمر تثبيتا عندما يواصل قوله تلك آيات قلبي .. فكأنه يجعل الآيات سنده فيما ينوي أن يقوله ومن ثم لو تتبعنا خطاب الراوي في بضعة أسطر من الصفحة نفسها لوجدناه يستقطب كل ما يثير، ويخلق الإدهاش والحيرة بل هو نفسه أعني الراوي يكون مشاركا وضحية لحالة من التجلي في قوله " هذا والله عجيب".

1- التجليات. الرواية، ص:332/331

وبالرغم من الاحتراز الذي يقدمه في بداية كتاب التجليات منبها القارئ أن هذا الخطاب هو للخواص، وأعقب ذلك بتحميل المعاني من روضة التصوف، حتى الأساليب كانت تنساق تحت وطأة الحكي ملبية رغبة الاستغلاق وقد أخذ يتراءى فيها روح العشق الصوفي، فالجمال الأسلوبي مرده إلى إسقاط الجمال الأنثوي كتابة وعمرانا على هذه الفتاة، فهو يبعث ويثير عطر " لور" في أعماق الكتابة وكأنها جميع أطياف الجمال الكوني، بيد أنه في آن واحد يلغي بذلك المفاهيم التي يتحدد بها الزمن ونقصد هنا الليل النهار الشهر السنة في التقسيم العادي بين بني البشر، والواضح أن الزمن جاء مفتوحا ومطلقا بتقنية عجيبة أساسها الانفلات من قبضة التحديد والتقويم العقلي، إذا من هذه الحروف الثلاث يتخذ الخطاب اتجاهات غير متجانسة فتارة ممتدا وتارة متقلصا محدثا لفجوات مفخخة تتصيد الغرابة بأبعادها ومستوياتها، تطوي صفحة الزمن وتطغى على موجه وزبده، وبودنا أن نعود إلى النص لاستحضار منمنمات هذا القبس السردي يقول الراوي:

" رأيت فيما رأيت الباشا تتوالى عليه الشهور والسنون ينكح امرأته تحمل وتلد في مقدار ثانية مما تعدون... وأنا أرى مولد هذه البنية ثم تقدمها في العمر، تحبو تمشي تتكلم بلسان متعثر ثم بلسان طلق مليح، ثم رحيلها عن بر الشام إلى هذه المدينة الأوروبية ترحل عنها وبها الليالي وما هذا إلا عرض لذلك الخفي غير المنظور الظاهر الباطن الذي نسميه الزمن"[1]

ولو تأملنا خلاصة هذه التجربة، لقلنا إنه يكرر قصة الجوهري في نهر الفرات والتي سبق ذكرها من منظور عجائبي لفه في " مقام الاغتراب" حيث رسمه بسطوح بصرية وعلاقة شبقية، وفي المقابل وجدنا هسيس النص ينحو إلى تأمل فتنة الحضور

1 التجليات. الرواية، ص: 333

الأنثوي في تجلياته المتشابكة كتشابك خيوط السرد، وكأن الراوي جعل هذا المقام ترنيمة يمتزج فيها الحس الصوفي مع الرغبة، منظورا إليها بعين رجل بالغ الشبق أسطوري في أذواقه وافتنانه وتغدو " لور" كأنها البوصلة الموجهة لمسار الرحلة والمنظمة لعالم الراوي الذي تناثرت أشلاؤه في أول لقاء معها، ويجب أن نؤكد أن صورة البطل هي التي تتحرك في هذا المقام أو الآخر/ الذي يسكن الذات بقول الراوي:

" رأيتها تدخل مباشرة إلى المكان وإلي، ليس دخولها كأي دخول، لا تخطو وإنما تنساب، لا تمشي وإنما تسري، تنحني إلى الأمام هونا وكأنها توشك أن تحنو أوستهدئ كربا أو ستخفف ضيقا أو تهدهد طفلا أو ستفضي ببشرى، كأنها تمشي فوق الماء ... لم يكن وجهودها إلا همسا ولم يكن حضورها إلا شجوا"[1]

وهنا نتوقف عند شعرية الصيغ، فالكلمات ذات ثقل إنشائي باهر، تتكاثف لتفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية الفاصلة بين الوجود الفعلي والوجود الخيالي، " فالخطاب بالغ الثراء والوثارة، مضمخ بعطر الشعر منذ لفتته الأولى .. حيث نرى في لغته ظلال ابن حزم وابن عربي وذي النون المصري"[2] ولنراجع مثلا تقديمه لتجربة العشق مع (لور) التي يهيم بها في طقوس عجيبة، وما تثيره من صور مرجعية- على حد تعبير الراوي- عن الرجولة والأنوثة، وهنا يصاب السرد بلوثة إيروسية محمومة، وتتركز دلالة " المقام" في بؤرة الإشباع أو الحرمان الشبقي، بحيث يكاد يفقد " كتاب التجليات" جلاله مرميا بين طقوس النشوة الجموح[3]

1- التجليات. الرواية، ص: 336

2- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. دار قباء للطباعة، القاهرة، 1998، ص: 44

3- التجليات. الرواية، ص: 349/345

هذا في ظهر النص، لكننا لا نلبث أن نستغرق في وتيرة هذا السرد حتى يباغتنا " الراوي" وهو يستل سعير الشبق، ويفك خطوط لغة الجسد لينحرف إلى استعادة جلال النص والمقام المفقود على مستوى آخر من مستويات الفناء في الآخر/ الأنثى كما تكلمت الكتابات الصوفية.

نجد في هذه التجربة السردية وتحديدا هذا المقام (مقام الاغتراب) أن الغيطاني يقف على الطرف المقابل للشيخ ابن عربي،وكأنه المريد يعد عدته الأساسية في الحل استعدادا لخوض تجربة فريدة في الاتصال والانفصال يقول الراوي:

" كنت بجوارها وكنت أتمنى وأذوب شوقا لأرقد على مقربة منها.. وعند الفجر انتبهت إلى اقتراب شيخي الأكبر مني فتأدبت وأنهيت الحلقة.. قال لي: ذكر إنما أنت مذكر

قلت: لست على نفسي بمسيطر

قال: ارفق ولا تنس أنك هو وهو أنت

ويبدو أن رقدتنا وبدء هيامي دفعا شيخي الأكبر إلى التبسط معي قال لي: وصوته عبق بالوجد إن الحقيقة تجلت له في زمن وكان مجاورا وقتئذ بمكة وكان لشيخ من أصحابه بنت عذراء طفلة هيفاء تقيد النظر وتحير المناظر تسمى بالنظام..

قال لي: إنه نظم فيها قصائد رقيقة جميلة ثم اضطر لشرحها، ذلك أن فقهاء حلب أنكروا ما فيها من أسرار إلهية

قال لي: إن المنكرين لما سمعوا شرحه تابوا إلى الله سبحانه وتعالى ورجعوا ثم قال لي بعد إطراقة، فتدبر يا جمال فيما تمر به لأن ما تشهده لم يشهده أحد قبلك"[1]

1- التجليات. الرواية، ص: 351/350

عندئذ ندرك أن الغيطاني بخطابه هذا، يقرب لوعة الحس العادي بالحال الصوفي وبالظاهر إلى الباطن، ويلتحم معه من طعوم الوجود أي ما أطلق عليه صلاح فضل " تصويف الحس"[1] الإنساني ودمغه بطوابع الحلول والسريان، إنه يصل بهذا الإبداع الروائي إلى إقصاء التنظيم والتنسيق وإلغاء سلطة العقل، وهل نعجب إلا لما ليس له تفسير عقلاني ومنطقي !؟ ذلك أننا متى وجدنا ضبابية الإدراك تلف الخطاب فهذا يعني خروج عن المعقول" ولا غرو فهي روايات تنهل من منابع تراثية يعد الغموض ين ألصق بأدبياتها في التعبير"[2]

والموضوع الأساس الذي يقدمه الراوي هو حالة عشقية، تتجلى في لحظة خاطفة قصيرة بالمقياس الكرونولوجي، ولكنها مع حضور طيف ابن عربي تبدو كما لو كانت حضورا سرمديا (فتدبر يا جمال فيما تمر به لأن ما تشهده لم يشهده أحد قبلك) إنها أبشبه بالحالة الوجودية التي تشكلها ثنائية ذكر/ أنثى من صلبه داخل صورة متخيلة وهي الصورة التي تظل ملازمة له يستدعيها كلما رصد طيفا لأنثى أو باغته حضورها في التجليات.

وما يميز أسلوب الحكي في التجليات، هو الإسهاب إلى حد الميوعة في وصف التفاصيل الدقيقة التي تمتد حتى إلى الجوانب المعتمة المتعالية على الوصف،" ويميل هذا بالراوي إلى خلع أوصاف وسمات تنأى بالوجود الواقعي لهذه الحالة الأنثوية عن عرضية الواقع وتناهيه، وتكسبها خلودا مثاليا يبدو أشبه بالمطلق"[3] حتى الراوي تحيط به هذه التضاريس، فهو مخلوق غريب يخترق الحجب ويقابل الموتى ويكلمهم كما تكلمه الجمادات،وتنكشف أمامه أسرار الكون ويصل به الأمر إلى

1 – صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص: 48

2– مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث. مرجع سابق،ص: 136

3– سعيد توفيق. عالم الغيطاني، قراءة في دفاتر التدوين. دار العين للنشر. القاهرة، ط1، 2008، ص: 24

أن يرى أزمنة وأمكنة في برهة واحدة من جميع الجهات، كما لا حظ في أسفار الميلاد ميلاد نشأة لور في الزمن العثماني، إنه يملك صفات عجائبية خارقة تسمو به إلى مستوى الإنسان الأسطوري أو المتصوف في مدارج المعاني يقول الراوي:

" تتطلع إلي وانظر إليها وإذا بي أفاجأ في وجودي الأول، بأنني أنا هي أنظر بعينيها إلي وأفكر بمنطو قها في .. فتلك المرة الأولى التي أرى نفسي بعيني أنثى، كنت لدهشتي أشعر بلذتها ولذتي، فأنا هي والفاعل والمفعول واحد، والمكنون والمتكون فيه واحد... وكلما حدقت إلي ازداد يقينها أنني أصحب ظلا غير مرئي لآخر، حرت من ناحيتي في سر ذلك، لكنني عللته بوجودي الأول المصاحب لوجودي الثاني"[1]

وفي وسعنا أن نقول أن جملة (أنني أنا هي) مفارقة بشكلها ودلالتها، نلمس فيها بوضوح مراوغة من قبل الغيطاني، ينقلب فيها الخطاب من مستوى السرد إلى الأبعاد الظاهراتية والوجودية التي لا تزال لغز الدراسات والفكر[2] وهذه جدلية فلسفية تعنى بالروح بما هو نقيض الجسد .

وإنه لمن قبيل التأكيد سنسوق مقولة زكي نجيب محمود، التي أسس حولها طرحا كبيرا اتسع ليشمل كتابا وهي " المعقول واللامعقول"، في شرحه للرؤية الصوفية التي يصنفها في خانة اللامعقول، أي العالم وراء الظواهر البادية للحواس يقول:" إن منا أناسا تصادفهم لحظات يستغرقهم فيها وجدان داخلي عنيف، تجاه كائن معين.. فإذا بذلك الوجدان يهزهم هزا، حتى ليروا ذلك الكائن على غير ما

1- التجليات. الرواية، ص: 356/355

2- بول ريكور. الذات عينها كآخر. تر: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005، ص: 600/588

يراه به سائر الناس بحواسهم المعتادة.. وها هنا يغلب على تلك النفس المعزولة أن تبتعث من ذاتها أطيافا غريبة، على أن هذه الحالة تعتبر بابا مفتوحا للولوج إلى عالم رحيب الجنبات يرون فيه العجائب وأولئك هم المتصوفة"[1] .

ولنا أن نقيس هذا على موقف " الاغتراب"، الذي عرض فيه الغيطاني صورة ملغزة للحضور الأنثوي لا تلا مس اليقين لأنها مقصورة على خبرته الروحية، وقد حاول أن ينقلها في " التجليات" عن طريق الإيحاء شيئا قريبا مما مر به يقول الراوي: شيخي الأكبر يصغي إلى سريرتي يبتسم لي ابتسامة لم ترحني يقول لي قبل أن أنطق تأهب لتحل بمقام الاغتراب"[2] فالراوي نفسه في دوامة الحيرة يسعى إلى تفسير ما يعايشه ويريد فهم مغزاه.

واضح مما سبق أن الراوي وهو في حضرة شيخه" ابن عربي" تنتابه مشاعر المريد والسالك وقد انزاح عنه الحجاب، فانكشفت له أسرار حقيقة كانت خبيئة وراء الغشاوة التي تغلف بصره، وهذا ما يفسر قول الشيخ للراوي" فتدبر يا جمال فيما تمر به" فتلك لغة أهل التصوف التي تغوص إلى الأعماق وتقتصر على الإشارة بدل العبارة في " اللحظات التي ينصهر فيها الواقع والخيال في واقع مطلق فوق الواقع ويلتقي الحلم واليقظة في حالة خاصة عليا، وهي لحظات كثيرا ما يوفرها الحب، والحب في ذلك أوسع من أن ينحصر في الرغبات الجنسية، إنه المحرر الأول للإنسان"[3] ويعود الضمير الأنثوي(أنا/ هي) التي انبنى عليها " الوصل الأول من مقام الاغتراب" على لور ولكن بوصفها هي ولا هي، فهي مقصودة لما تنطوي

1- زكي نجيب محمود. المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري. دار الشروق، القاهرة،ط3، 1981، ص: 377

2- التجليات. الرواية، ص: 282

3- أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص: 112

عليه صورة الأنثى في الاعتقاد التقليدي، بينما في الجهة الأخرى تنطوي على فهم خاص لطريقة التعالق مع الآخر/ الجزء المكبوت في الذات، وقد كان الراوي يعيد تجربة ابن عربي، في تعامله مع الضمير المؤنث والتباس إحالته من خارج مفهمي الحلول والإتحاد[1] يقول الراوي:

" إذن ما عشقت إلا صورتي، وما أبحرت إلا في ذاتي وما توحدت إلا بصفاتي، وما استأنست إلا بنفسي وقد ظننت أني التأمت، فما أخيب ظنك أيها الإنسان وما أشقاني فمن طرد إلى طرد ومن هجر إلى بعد ومن فراق إلى احتراق.. بعد افتراق (لور) عني استولى علي الحرمان.. ما ألفظه صعب علي، ذلك أن الخاطر عندي انقسم إلى شعبين فشعاب يؤدي إلى أبي وهذا اشتياق قديم، وشعاب يؤدي إلى تلك البنية لور عرفتها أحيانا **بالمشاهدة** وطروا **بالاندماج** مع أنها هي أنا وأنا هي"[2]

وهنا تسقط كل الأحكام التي يعكسها ظاهر النص، ليتحول الموقف إلى عشق نبيل حر في تطوافه متعاقب ومتواتر، قسماته شظايا مفقودة من الأهل والأحبة والذكرى قد طواه الاغتراب، وذوبه عدم الاكتمال وهذا صنو من " الفناء الصوفي"، على شاكلة مقولة السري السقطي" لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا"[3] فالذات العاشقة تخترق الوجود لتلغي مسألة القطبين (ذكر/ أنثى) بتلهف وخوف من الافتراق ، مما جعل عشقها مفتوحا على عدة احتمالات

1 – خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي. مرجع سابق، ص: 170

2– التجليات. الرواية. ص:370

3 أدونيس. الصوفية والسوريالية. مرجع سابق، ص: 95

كما لو كان صوت الراوي هو صوت الآخر في تلاحم متناغم/ يقول في خاتمة مقام الاغتراب:" يتم رسونا وينتهي سفر كل منا عبر الآخر"[1].

هذا التصور يقربنا من الرهان على صورة الأنثى في الممارسة النصية وخصوصا " الوصل الخامس من "مقام الاغتراب" فهي سند الراوي في معرفة وتفسير حس الاغتراب والفناء، وعلاوة على ذلك نلفي تضرعا وولعا وشوقا واشتياقا وتذللا وطلب وصال، وهو ما يؤسس المعاني التي تتحكم في توجيه وتيرة السرد نحو الحس الصوفي، من هنا كانت العلاقة مع (لور) حسب محطات النص تجربة لرؤية الرجل لنفسه في غيره، أي أنها مرآة تمنحه إمكان فهم ذاته وعلاقتها بالآخر، وربما عبق الحنين إلى الرحم الأول كان السبب المباشر يقول الراوي:

> " أراها بعيني وتراني بعينها، فأدرك صورتها في نظري وأدرك صورتي في نظرها فعرفت عندئذ أن القدر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، ما هي إلاي صورتي لو خلقت أنثى فأيهم أنا .. فتبارك الله أحسن الخالقين"[2]

بهذا سلك الغيطاني دروب الكتابة، منطويا على أسرار تنبني على التنافر والسعي إلى الجمع بين المتناقضات انطلاقا من تيمة " التجلي" في المعراج الحكائي، فقد كان الراوي صوتا مرتبكا وقلقا، جعل وتيرة السرد ترتبك هي الأخرى، كما جعل الشكل يتأثر بالانتقالات التي عاشها في رحلته إلى العالم المطلق، وربما التركيز على المضمون كان وراء إهمال الشكل، بل حتى خط السرد لم يكن منسجما بل كان متشظيا تتخلله أحداث في أمكنة واقعية وخيالية، وهذه سمة الكتابة بآليات المعراج ولا تنقص هذه الملاحظات من شأن النص وجماليته.

1- التجليات. الرواية، ص: 353

2- التجليات. الرواية، ص: 368

مسألة أخرى تستوقفنا في هذا الجزء الخاص بـــ الآخر/ الأنثى والمقصود هنا صورة الأم البديلة، التي سعى الراوي إلى تقديمها من خلال فيض متقطع، يمكن أن يتمظهر من خلال (مقام القربى). ولا يزال الراوي رأسا تطوف في جنبات التجلي، يتوقف أمام رتاج من دون مغلاق، تحول بينه وبين ما وراء هذا الباب غشاوة من ضوء متداخلة الألوان منبئة بذهاب ليل وشروق شمس، حتى يأتيه الهاتف مخاطبا إياه " لا تفعل حتى لو ملكت يمينك وشمالك، لن يقرعها إلا من وفى وأنت لم توف بعد، فهي مغلقة في وجه كل ناقص"[1].

فإذا كانت طريقة الغيطاني في الكتابة سلكت به مهادا خطيرة، فإنه لا مناص من التفكير خلف هذه المقولة المنسوجة من صوت مجهول هو الهاتف الذي يتصل مباشرة بالأشخاص الذين يتمتعون بكرامات، والواضح أن الراوي في هذا النص هو من أهل الكرامات يقول الراوي:

" تطلعت إلى ما وراء السور، تلك أيام نائية، اتسع مدى الرؤية صرت قادرا على رؤية شيئين في وقت واحد... أرى ما لا يتسع لإستعابه ثقب إبرة وأميز تفاصيله، كما يبدو من خلال غمام الأعالي الطافي"[2].

فإذا اختار الكاتب لهذا الفصل هذا العنوان (مقام القربى)،فإنه يكون قد شرع في توليد وحدة لا فتة من هذا العالم الغيبي، ولعله السياق الذي مهد لصورة الوصل والفصل بين نشأة أمه الصعيدية والنسخة الأخرى لأمه الباريسية، وكأنها مقارنة بين مصر/باريس وقد أشرنا أن وهج الواقع يحضرحتى في الرفاف العلى من التجلي.

1- التجليات. الرواية، ص: 406

2- التجليات.الرواية، ص: 407

تفكيك الأنماط (صورة الأم الأخرى)

يلفتنا إقبال الراوي في (مقام القربى) على تثبيت الصورة النمطية للمرأة الشرقية التي تسكن الصعيد، أي المرأة الصعيدية الريفية المستكينة الصابرة على الاحتياج، العارفة أن شق عصا طاعة الزوج أمر يستحيل في تقاليد أهل مصر، إنها هي الأخرى، أم مجاهدة مثالية نموذجية متفانية في خدمة زوجها وأبنائها تتمتع بالحشمة والحياء وكل الأوصاف التي تنعتها بالطهر، وهي قبل كل شيء إنسان له مشاعر وأحاسيس وميولات وإحباطات وعجز وهي في قوتها وضعفها تظهر حنانها في الأوقات العصيبة على أفراد أسرتها يقول الراوي:" كنت أراها من جهات مختلفة عن قرب فأتملى من ملامحها وعن بعد فلا ألمح إلا شابة صعيدية تقف وحيدة بجوار أغراضها.. تلك من ستكون أمي"[1] وهكذا راح الغيطاني من خلف قناع الراوي ينوع زوايا تبئيره لكي تدخل أحداثه المستمدة من الواقع في تناغم مع تجليات غرائبية، فتتماهى حدود التشاكل بين العوالم وتبدو في النهاية أنها تفتقر إلى المنطق والمعقول، وإن كانت لا تفقد منطقها الخاص الذي يتراءى لنا مغرقا في العبثية والخفاء.

تتميز هذه الاستيراتيجية بتأليف بنائي يخصص النمط السردي لهذا المقام (مقام القربى) وبدل أن يتبلور الوعي النقدي كما هو شائع في علاقة بين الشخصيات وبأصوات مسموعة في نطقها، يتبلور هنا صوت الراوي أي يرى نفسه لبنة في جدار ضوئي وبصوت داخلي ينهض بين الذات الهلامية والذات الحقيقة أو الأنا / الآخر وكأنه يجري عملية رصد حساب فردي للزمن والعيش ولكن بكلام يبقى معنيا بتفاصيل اليومي والسلوك والأجواء العادية من الحياة، وكأننا أمام مرآة يلمع سطحها وتري فقط القراءة الانتقادية للوضع الاجتماعي المتردي، وقريب من هذا ما ذكره الباحث شعبان عرفات من منظوره الخاص الذي

1- التجليات. الرواية ،ص:411

نستقيه مفصلا حيث يقول:" الموازنة التي أوردها الكاتب بين والديه الأصليين والمتخيلين هي موازنة بين حال الأسرة المصرية قبل وبعد الانفتاح حيث يرى أن الزوجين،كانا يكافحان ويقومان بأشق الأعمال ويتحملان الجوع والقهر في سبيل الأبناء، ثم يشعران بلذة كفاحهما في مساء اليوم وهما مجتمعان على مائدة واحدة وفي فراش واحد وتحت سقف واحد، وأما زمن الانفتاح يسافر الأب إلى الخارج وتخرج الأم لعملها ويعاني الأبناء مرارة الاغتراب والتفسخ الأسري"[1] لكن ما أغفله شعبان عرفات فيما يبدو لنا هو أن لب المقارنة لا يكمن في هذا التفسير السطحي بل يمتد إلى رؤية أوسع هي عادات وتقاليد الثقافة الشرقية في مقابل الثقافة الغربية، أي ثقافة الأنا في مواجهة ثقافة الآخر.

فنحن هنا أمام صورتين صورة الأم الصعيدية/ والأم الأخرى والراوي بين موقف الاستلاب أو الانبهار أو التمسك بالجذور والهوية، لكن يشكلان صورة واحدة لا تعود الأم الغربية شخصا واقعيا في السفر الثاني، بل طيف له صفة التمثيل والإحالة على مرموز يتجاوز الاحتمال الذي تفترضه قراءة يرتبط فيها التأويل بالمرجع، حيث يشغل مقام القربى فضاء سرديا تختزل فيه المسافات وتزداد وتيرة التنقل فتنطمس الحدود الجغرافية المعلومة، ونسأل أين حصلت هذه المقارنة لابد أن الراوي لايملك بدا من أن يعطينا إجابة توضح افتراق الظاهر عن الباطن أو الوعي باللاوعي، إنها لعبة المرآة وأحاديثها الانتقادية المعروفة، فالراوي لا يسكن له صوت منذ بدأ التجلي وهو يفصل يقارن يقدم مقاطع في بعض الأحيان بالفكاهة السوداء.

1- شعبان عرفات. رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة. 1970/1995، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص: 162

إنه يمزج بشكل متبادل بين الصورتين فنجده يرفع صورة الأم الأولى الصعيدية إلى المثالية، وذلك بإقامة مشابهة بينها وبين السيدة زينب رئيسة الديوان أما الأم الأخرى لا يعلو لها مقام رمزي، ولم تبرح مكانها كونها امرأة عادية همها نزواتها وحريتها الفردية في التنقل والعيش، في بلد لا يعرف حدا للحريات يقول الراوي:

" تطلعت وأنا أخلو من الدهشة الأولى مولاتي وسيدتي الطاهرة
في الموضع نفسه وفي هذه المرة خيل إلي أن إطراقتها تشي بشبه
من إطراقة أمي فحننت وملت ميلا"[1]

وفي هذا المقام نلمس إسهابا واستطرادا في اللغة وانزياحا عن نكهة اللغة التي كتب بها مقام الاغتراب، ولا شك أن الغيطاني أسهب في اللغة الوصفية السردية ليقدم لوحات عن حياة الأم والأب العادية التي لا تتسم ببطولات خارقة أو علاقات تاريخية حساسة، أو تدخلات أسطورية عبر الأزمنة والأمكنة والأشياء ولهذا "فليس في مظهرها التعبيري، ما يدعو إلى تمجيد أو تخليد، وإن يكن يدعو إلى الإشفاق والرثاء والمودة والإعجاب وإلى مختلف المشاعر الإنسانية العميقة الحميمة"[2].

ولعلنا نستشعر هذه الدلالة بشكل بارز في الصور والأحداث التي تحركها وتحملها، حيث نرقب مقارنة بين أمه في الأصل وأمه البديلة في فرنسا، فالراوي في وجوده الأول داخل الرواية يلاحظ مدى الإحساس العميق الذي تتمتع به والدته حيث تفهمه بمجرد النظر أما في نشأته الأخرى، فإن أمه الثانية لا تستطيع إدراك ذلك

1- التجليات. الرواية، ص:269

2- محمد أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. دار المستقبل العربي، بيروت، (د،ط) 1994، ص: 150

وهذا ما يعكس الحس الشعوري بالغربة بين الوجودين، ولعل هذه قد تكون ملاحظة بسيطة لكنها فعلا لها وزن في مقام القربى.

أما الأم الأخرى فهي جريئة تتقن اللغة الفرنسية، وهي قوية لا يلين جانبها وتؤمن بحقها في المساواة والعيش وتتمتع بوعي حاد، مستقلة ماديا إنها النقيض بالنسبة للأم (الأصل) وأعني أن عالم المرأة أو الحضور الأنثوي يكاد يتناسل من بعضه في إحراق وإشراق وذلك أن رؤية " الراوي" للمرأة"، تغلفها نظرة مزدوجة وإن كانت أولاها تفضي إلى الثانية، بحيث يصعب إدراك التقاطع والتزامن وفق رؤية الرائي عبر فضاء مميز للكتابة على كافة وحدات السرد، وهذا ما أحدث في بعض المقاطع شرودا وهذيانا لعوالم تنعت الواقع وهي عنه ببعيد.

فالصورة الأولى ترى في المرأة كائنا مسلوب الإرادة تابعا لقطبه الثاني الذكر، إنها خاضعة لكافة الأعراف القبلية والاجتماعية الحقيقية والمجازية، ولقد تناثرت هذه الرؤية في مقبوسات سردية مختلفة من مقام القربى، وساهم الفضاء الحكائي على تعميقها بحدة جعلت الراوي يكابد عناء الغربة حتى في لحظة الكتابة. يقول الراوي:" هاهي ذي أمي في زمن لم تلدني فيه ولم تحمل بي بعد"[1] فالراوي يمهد للأحداث التي ستأتي برؤية شمولية كما لو كان يقرأ كتابا مفتوحا يصف عبره المشاهد، وهو في هذه الحالة يبدو كمن له القدرة على اختراق الزمان والمكان في لحظة لا زمن يقول الراوي:" حتى أنني أشفقت ورققت لها فتمنيت لو مددت العون ولو بظهري تأنيسا لها لكن أنى لي ذلك، وأنا بعيد منفصل وهي لم تنجبني بعد"[2]

1- التجليات. الرواية، ص: 407

2- التجليات. الرواية، ص: 410

موقف من هذا النوع يجعل وجود الراوي مختزلا في صوت متحرك من موقع إلى آخر دأبه أن يصف –متعاطفا– قهر المرأة وتهميش دورها، على أنه يمكننا أن نلحظ السرد المسهب في وصف الحياة الاجتماعية في إطار رؤية تتأسس وسط هذا النسيج العجائبي، ولعل أبرزها رفض الواقع الخارجي(الحياة الاجتماعية/ الأسرية) والهرب منها" أو الانسحاب إلى ما يعليه عليه أو يحقق له مفارقته بصورة نهائية"[1] ليس على المستوى الاديولوجي فحسب، بل على المستوى الوجودي كذلك، وعلى هذا" نمذج (فلوبير Flaubert) في رسالته المجونسة عام 1853 المرأة الشرقية وأنتجها نموذجا واسع التأثير فهي سلبية في حضورها وتمثيلها ومشاعرها وحضورها"[2].

أما الصورة الثانية (أمي الأخرى) فإنها تجسد الأنوثة المنفتحة على أفق رحب من الحرية والرأي المستقل، إنها أنوثة العصر تحت خطر الانفتاح الحضاري من خلف تساؤلات الراوي، التي ما انفك يسعى إلى إثارتها في خطابه كنوع من الانتقاد اللاذع، وقد جعلها وسيلة لرسم تمظهرات الذات من تحت ركام الانسلاخ الثقافي مما حدا بمحمود أمين العالم إلى إبراز ملاحظة مفادها أن هذه المقارنة هي إعادة للصراع الحضاري بين الشرق والغرب[3] بشكل مرموز، وأن مده لم يتوقف عند الجانب الاقتصادي بل وصل إلى جوهر المجتمع .
وحتى يتسنى لنا أن نقترب من الرؤية الرمزية للمرأة ومدى انبثاقها من عوالم التجليات، نرجع إلى حديثه " في مقام الاغتراب" و" مقام القربى" فهو حديث يعيد

1- عبد الواسع الحميري. ما الخطاب وكيف نحلله. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص: 224

2- نمال مهيدات. الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2008، ص: 16

3- محمود أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. مرجع سابق، ص: 155

بناء المعاني بخلفية صوفية، وقراءة للواقع بتموجات. فلنتأمل كيف يصور مكانة الأم يقول الراوي:

" قال لي شيخي الأكبر: أما آن لك أن تعود إلى ديارك أم أنك نسيت؟ أقول ما السبب الذي جمع هذه الأمهات المتنافرة حتى ظهر من امتزاجها ما ظهر؟ يقول لي: هذا سر عجيب ومركب صعب يحرم كشفه، لأنه لا يطاق حمله فالعقل لا يعقله، فلنسكت عنه، وربما نشير إليه من بعيد وربما فطن إليه الباحث اللبيب"[1]

ومعنى هذا أن خطاب التجليات يطرح تصورا هامشيا لعلاقة الكتابة بالعالم السردي الذي يعيش فيه، وإن كان في التداول العام ضرب من المس، أما من منظار فيلسوف مثل (هوسرل) في الظاهريات هو "وضع العالم بين قوسين والانغماس في لحظات التأمل، لأنها نقطة فاصلة بين الإدراك وبين العبارة، وإنها مبنية فوق عنصر الإدراك في الوجود والزمان"[2] وليس في هذا المقام ما يمنع خيال الكاتب من الانسياق وراء إيماءات ميتافيزيقية مغرية، لتشريف الروح بوجود أرفع من الطبيعة، أي التشخيص المطلق، وكيف لا وهو مفتاح الكشف والتجلي" وهو الذي تخاطبه الأشياء، وهو الذي ينتقل عبر الأزمنة المختلفة والأمكنة المختلفة في يسر وهو الذي يمتزج ويتوحد مع الآخرين"[3] وحضور هذه الآلية في المقامين لا يعني غيابها في المواقف والأحوال الأخرى.

1- التجليات. الرواية، ص:367

2- فتحي انقزو. هوسرل ومعاصروه. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006،ص:89

3- محمود أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. مرجع سابق، ص: 145

قد تبينا فيما سبق أن صورة "لور" في الأصل منطوية على وجود طبيعي وآخر روحي، وسواء احتكم القول في المقامات السردية إلى مبدئية النظر من حيث تجاور العالم الحقيقي للعالم العجائبي، فإننا في الحالتين نجابه "صورا شتى تذوب في منظومة التخيل الروائية يكون الطرف الآخر فيها امرأة ملكت عليه أحاسيسه وجذبته إلى مدارها"[1] داخل تجارب ومشاهدات، وقد تبدو لنا كأوهام وخيالات متعلقة بمقومات فينومولوجية وأنطولوجية، قائمة على تقنية فسيفسائية تكمن خلفها تجربة شخصية غارقة بالميثولوجي، حيث يتحول النص إلى مناجاة داخلية تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيء" والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، إنه ينتخب مشاهدات وأماني وتوقعات.. إزاء نسوة يتعالين على الزمن والتاريخ والمكان نسوة يتصلن بسلالة رفيعة"[2] فيتمزق الراوي بين ما تحقق وما كان ينبغي تحقيقه، وبين البعد الرغبوي الحسي المتفجر والبعد التأملي الصوفي فجاء خطاب التجليات على هذا المضمار .

لقد تطلعنا إلى تقنية الحكي بتكسير حواجز الزمان والمكان عن طريق الانتقال المفاجئ، وهذا هو وجه من وجوه المحكي العجائبي، لكن الراجح أن البؤرة الموجهة لتبئير الحضور الأنثوي في تجلياته العديدة، هي تجربة العشق كصنف من الرموز المؤطرة لأشواق الوجود، ولا يمكن أن نفهم أنه مجرد وصال بين ذكر وأنثى بل هو نقطة تقع عندها تقاطعات لطقوس عجيبة وما تثيره من صور مرجعية- على حد تعبير الراوي- عن الوجوه الأنثوية السابقة والتي لا يكاد يخلو منها " السفر الثالث" من الكتاب.

1- عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2005، ص: 750

2- ن،م،ر،س، ص:751

لكن هذه المرة ينحرف على نحو مباشر في الرؤية الجمالية،وهنا يضعنا مباشرة في مواجهة قضية صراع الحضارات أو الثقافات، ويطرحها بقوة وهو يولي عناية فائقة بالنعيم الإيروسي الماثل في النص، لكن بإيقاعات مختلفة للحضور الأنثوي الطاغي على تيار الوعي، لكننا لا نلبث أن نتبن بشيء من التدبر أن الكيان الأنثوي في افتتانه هو " البوصلة" الموجهة لحركة السفر، فأينما ولى وجهه نحو (دول أوروبا/ دول آسيا) فثمة أنثى تشغل حيزه الحقيقي والمعراجي، ويبقى الأمر متجاوزا هذا المدى عندما لا تكون الرغبة الغريزية هي شغل الراوي الشاغل فحسب، بل تصبح تلويحا لما يطلق عليه بصدام الشرق والغرب، والسؤال هل كرر الغيطاني نفس الصورة التي ألفناها في روايات الأنثروبولوجيا الحضارية كما صنفا جورج طرابيشي ؟

الآخر (إليزابيث)/ الحضارة الغربية:

لقد ضرب لنا الغيطاني في هذا " السفر الثالث" تجربة خصبة، ولهذا" ينتفي الحياد والوصف ويحضر صوت الراوي ورؤيته المزدوجة في الصورة حضورا مختلفا، يبرز تعليقه ووجهة نظره الضمنية والصريحة بحيث تختلف طبيعة هذه الرؤية من المرونة إلى الحدة"[1] وهذه مسألة لها جوانب عدة من التعقيد، لا تساعد على فهم آليات رسم صورة الآخر الغربي، حيث تتراكم الصيغ والأساليب والخطابات الرنانة وتحيط بالراوي من كل جهة، وهنا يجب التركيز على جوانب عديدة للإجابة عن أصداء السؤال الجوهري المطروح سابقا، فقد لا يستجيب المستوى اللساني بالقدر

1- شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي. مرجع سابق، ص: 299

الكافي، بل تتضافر عناصر التحليل الموضوعاتي* لسبر أغوار النص عن طريق استخدام كل المفاتيح الممكنة.

وفي كل هذا وذاك، فإن تيمة الرحيل تبقى دوما متقدة ومتوغلة في الحسي وفي دروب وطرق ممتدة على ساحات تفيض في انسياب عاطفي يقول الراوي:

"هاهو ذا أصلي، أراه مكتملا يقف في مطار بأرض غريبة يتحدث إلى امرأة عجوز تتكلم اللسان العربي بصعوبة، إلى جوارها يقف رجل أحمر الشعر، يمسك قبعته بين يديه.. أحار ما العلاقة بين وجود أصلي في هذا المكان وبين البنية الهيفاء التي رأيت من جمالها بشارة وقبسا، غير أن قلقي لم يجعل أمرا، فكل شيء مضي بقدر.. غير أن هاتفا خفيا يردني إلى أصلي، أرى عينيه تتطلعان ونظره مستنفرا أتبعه فأراها هي.. هي القامة السيسبانية والشعر الصفصافي المستدل يؤطر الملامح ويحددها"[1]

لا يسعنا أن نحلل هنا كل ما يقتضيه نسق (حال الفوت) وحسبنا أن نشير من خلال العلامات التي تتمفصل منذ البداية، فهي تعطينا وميضا من أن الراوي يشعر

---

*- لا يمكن فهم التحليل الموضوعاتي إلا من خلال الرجوع إلى بعض الفرضيات النظرية المستوحاة من الظاهراتية والتي نلخصها فيما يلي:

أ - إن للأحاسيس معنى بحسب نظرية " إيمانويل ليفيناس" فالعالم لا يقدم نفسه أداة كحقيقة أولية بل كحامل لقدرات حساسة تحمل دلالات معينة في بعض مواقف الكاتب تجاه العالم

ب -الكائن ليس جوهرا مستقلا: ولكنه له علاقة تتحدد بطريقة ما بوجوده في العالم ولا يستطيع أن يكشف عن نفسه إلا عبر موضوعاته وتعد الكتابة نشاطا للبحث عن الذات

ت -العاطفة: تخضب الموضوعات وتعبر عن ذاتها من الإيثار أو الرفض عبر الحواس، ومن هنا يحصل التقارب مع التحليل النفسي. ينظر: (ميشيل كولو) النقد الموضوعاتي، ترجمة: غسان السيد، مجلة الآداب العالمية، ع 93 سنة 1997 (موقع إتحاد الكتاب العرب الالكتروني) www.awu-dam.org

1- التجليات. الرواية، ص: 622/621

بالغربة الحقيقية وفقدان الألفة، فالراوي يشير أنه يتكلم من داخل إنسان آخر حل في جسده، فضلا عن المفارقة التي تنبثق من نفسه، فهو حائر من وجوده في هذه المدينة وعلاقته بوجوده الثاني في هذا المكان وبين البنية الهيفاء) فهذا ليس سوى كشفا مفتوحا يسبق إشارات تجعلنا في حضرة مكان ذي دلالة معينة.(المدن الأوروبية)

على أن هناك خاصية جوهرية ملفتة في هذا الحال، حيث لا يشير الكاتب إلى نتفات تناصية من مقروءات سابقة لكنه على وجه العموم يبتكر شخصية" إليزابيث" من عجينة ملاحظاته في الأسفار وتأملاته الشخصية، وإن كانت رمزا للثقافة الغربية في محسوسيتها وتفاصيل أنحائها وظواهرها وأبعادها المختلفة، فمنذ الأسطر الأولى نستشعر إحساسا بالحذر والقلق والتوجس والغربة كما نلمس صوت الراوي مترجما صدام عالمين يسيران على إيقاعين مختلفين"وما زال هذا الهاجس قائما ويجد تعبيرا له في أبحاث كثيرة، من الإنتاج الفكري والأدبي على امتداد الساحة العربية، فالصراع الأزلي بين الشرق والغرب هو عينه الصراع الأزلي بين الرجولة والأنوثة"[1]

قد يتضح هذا الجانب إذا عرجنا هنيهة على العنوان الذي شكل أزمة حضارية (الشرق/ الغرب) من وجهة نظر سسيولوجية صرفة، تكاد مقولة الآخر تكون مقولة مؤسسة للرواية العربية وفق منظور جورج طرابيشي[2] فمن حيث نشأة الرواية وظهورها، بل وحتى تطروها في الثقافة العربية الحديثة كنوع أدبي طارئ ومستحدث ما كان مقيضا له أن يرى النور قبل صدمة اللقاء بالغرب، وباستقراء

1- جورج طرابيشي. شرق وغرب رجولة وأنوثة. دار الطليعة بيروت، ط3، 1982، ص: 29/28

2- نفس المرجع السابق، ص:30

نماذج من رواية الأنثروبولوجيا الحضارية، نستطيع أن نقف عند نصوص جسدت هذا الصراع الحضاري من وجهة نظر فنية، ويتعين علينا هنا تحديدا أن نفتح ضربا من قوسين لنشير إلى الثمار التي أعطتها الرواية العربية في هذا المضمار، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر والاختزال رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس(قصة حب مجوسية) لعبد الرحمن منيف.. وغيرها كثير وبالفعل فإن بطل هذه النصوص ذكر شرقي مغمور بالفحولة بينما البطولة هي على الدوام أنثى غربية.

وما يعنينا في هذا الجانب هو كيف تجسدت ثنائية الشرق/ الغرب عند جمال الغيطاني؟ هل أخذت حظها من الإشكالية الحضارية؟ أم أحدثت نقلة نوعية؟ وهنا نستشعر الامتداد الشرقي لبطل التجليات " جمال" وهو يرقب " إليزابيث" بتجاوب وانعكاس متبادل، فهو يختار لحظات منقاة ويقطع منها شريحة ضوئية يخضعها لمنظومة متسقة من المواقف والرؤى والتجلي، رغم أن الراوي القادم إلى بلاد غربية مدعو من جامعة هذه المدينة للمشاركة في مؤتمر،(هذه أولى الإشارات أنه يعكس صورة المثقف) أما إليزابيث فهي في رحلة سياحية قصيرة.

والغيطاني يستخدم ثنائية ذكر/أنثى عن وعي وقصد، لأنها في أكثر الروايات العربية تطرح من هذه الزاوية، فالمرأة الغربية هي الغرب الاستعماري في الكتابات التي تلبست طابعا جنسيا صريحا، أو كما أطلق عليها طرابيشي" الجرح النرجسي الأنثروبولوجي للمجتمع الشرقي، الذي اكتشف نفسه متأخرا في مرآة الغرب

المتقدم"[1] وبالرغم من الاحتراز الذي يورده في بداية هذا الحال من التجلي الذي يشي بأن الجمال الأنثوي هو إشارة وتلميح لعذوبة الكون فيقول:

" ما أجمل وجود الأنثى في هذا الكون، بها يبدأ الكمال وتستمر الديمومة ويقع اللطف وتنتشي الراحة وتتولد الطاقة وينفجر الانبعاث، ألم يقل الهادي الأكبر محي الدين أنها محل التكوين"[2]

فإننا نستطيع أن نشهد في الصفحات روح العشق الحسي الصوفي المحمل بعبق الأسلوب السردي العربي القديم الذي اختمر في الشعر باسم " ذكر طيف المحبوب"[3].بيد أن الأنثى الغربية سيكون حضورها أبعد غورا وأعمق تأثيرا ، تبدو كما لو كانت حضورا برزخيا " إنها حالة أشبه بالحالة الوجودية للموضوع الجمالي، بوصفه صورة متخيلة"[4] ينبغي للسرد ترجمتها من خلال تعددية وحوارية وواقعية، لنتأمل حال البطل وهو يتابع ردود فعل الآخر/ الشخص الثاني التي يحسب أنها بطيئة في إحدى التجليات الباهرة لتلك الفتاة التي تشع كالضوء. يقول الراوي:

" ينبهر بطولها المتناسق، قامة مفصلة قدت من استواء واستدارة هذا السريان الخفي ينبعث من جسدها فكأنها تمشي فوق الماء، ولا تبتل أو تخطو في الفراغ ولا تطأ اليابسة، كأن داخلها وتر مشدود، يوشك أن يرمي ولا يرمي"[5]

1- جروج طرابيشي. صورة الأخرى في الرواية الجديدة. في كتاب: الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه. مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت،199،ص:798

2- التجليات. الرواية، ص: 623

3- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص:44

4- سعيد توفيق. عالم الغيطاني، قراءة في دفاتر التدوين. مرجع سابق،ص:22

5- التجليات. الرواية، ص: 628/627

هذه المنظومة الإبداعية الزاخرة بالإشارات الشعرية الدالة، تشكل رؤيته ومزاجه ورغبته الخاصة في التعامل مع اللغة، بمعنى اختياره لبهاء حقل لفظي من مجمل حقول المترادفات اللغوية، فغالبا ما نرى النشوة الإبداعية التي أخضعها الروائي لكشوفاته السردية، وهذا أحد الخطابات التي تعكس ذلك. فلو لم تكن من لحمة التجليات لتوهمنا أنها من جنس النثر القديم المسجوع، أو كما قال صلاح فضل " يبدو فيها وقد امتصت خلاياه عصارة الشعرية العربية وأخذت تتقاطر في هذه السطور"[1]

والحال أن هذه النقلة النوعية التي أحدثها " جمال الغيطاني" في مسار الكتابة والإبداع، هي خرق لثوابت موضوع صورة الآخركما عرضتها روايات الأنثروبولوجيا الحضارية، فلم يتقيد بالقوالب السابقة التي تختزل الأنثى الغربية في جنسانية بارعة، بل يبني معالم هويته الإبداعية والحكائية ويرسم حدودها وتفردها وامتيازها. ومن هذه المخاتلة الفنية نستطيع أن نشهد علاقة الراوي البطل مع إليزابيث، إنها تجليات بالغة الصفاء والعمق للحظات التقاء فائقة ترتقي إلى مرتبة الأحلام الكبرى، خصوصا عندما يغمره حضورها الأنثوي فيبدد تعبه وينتزعه من تخوم النوم إلى توهج الرغبة واليقظة، لكنه في لحظات هيامه ونشوته يرحل إلى أطياف من الجمال في البناء والمعمار التاريخي الإسلامي، ثم مراحل الصبا وبداية افتتانه بتقاسيم الجسد الأنثوي، ويغرق في عملية تشبيه لا منتهية بين الانحناءات والتقاسيم وفن الزخرفة العمرانية يقول الراوي"

" في وحدته هذه حام حولها... حاد بها ضمها وهي نائية حتى كفى ذاته بذاته، هذا لم يرضني لم أتقبله منه، لم يكفني وهنا دهشت لما وقفت على الممرات التي اعتصر فيها خياله

1- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص: 49

وأرهقه... في عينيها الواسعتين وسن مزهري مخملي في نظراتها طل والطل هو أول نشء المطر، إذ أنه ضعيف أما هو فقد اطلعت على ماذا عنده، يقول لنفسه إن في عناق الرجل بالأنثى ذروة الحياة وتجددها وفيه الموت أيضا، فبعد تشييع النواة إلى الأعماق يجيء الهمود والسكون بل قد تنشأ الرغبة في المفارقة"[1]

إن الراوي يتكلم بلسانين ويسقط ذاته على نسخته الثانية، أو الرجل الذي حل في جسده بعد أن صار من حراس الديوان وتبدد ذرات في الكون، وسواء كان تعليق صلاح فضل من أن الغيطاني يكتب الكثير من جوانب سيرته الذاتية" فالعين التي ترصد في هذا المقبوس السردي البهاء الأنثوي ليست عين مراهق بل عين الكاتب الذي قرأ شعر النابغة، وتشبع بأوصاف الحس والحسن في ألف ليلة وليلة وتغذى بكلمات الأدب العربي في تثمين ثراء الجسد"[2]

إن لحظة المواجهة الرمزية بين الشرق والغرب تتوالى بأشكال ودلالات مختلفة وهي مواجهة تفنن في تقديمها الغيطاني ليضفي على كتاب التجليات ملمحا دراميا مستعينا بالعبارة والمشهد والذاكرة، مما يجعل القول أن هذا النص قادم من عصور مختلفة، أو كأنه صنو من سلسلة الأشكال النثرية القديمة كمدونات إخوان الصفا مثلا، وفي تتبعنا لنصوص سابقة من إبداعات الغيطاني كـــ (الخطط /ورسالة في الصبابة والوجد و رسالة البصائر في المصائر/ وأوراق شاب عاش منذ ألف

1- التجليات. الرواية، ص:631

2- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص:52

عام..) ونصوص لاحقة مثل دفاتر التدوين* حيث يستمر نبض هذه المواجهة مهما تعددت نبرات الكتابة أو تنوعت طرائق السرد، ولنا أن نستحضر قبسا من دراسة مطولة لمحمود أمين العالم معنونة بـــ " الاغتراب في المكان الضد" وهي قراءة في رواية "شطح المدينة" لجمال الغيطاني، يحاول فيها شرح العلاقة المتشائكة بين مكان الانتماء ومكان الآخر في تبئيرات الراوي المتموجة، فيقول:" إلا أننا في هذه الرواية نجد المكان متداخلا حميما مع بنية الرواية، لا يشكل التضاريس الخارجية لأحداثها وشخصياتها فحسب، وإنما هو جسدها النابض الذي تنبثق فيه ومنه دلالتها العميقة"[1] فليس المكان مجرد مسرح للأحداث تتحرك فيه الشخصيات أو مجرد فضاء يتكدس بالأشياء والبشر، وإنما هو المكان القيمة، الرمز، إنه المكان / الآخر المختلف والمستهدف في هذه الرحلة، إنه باقتضاب شديد الحضارة الغربية في أعين كاتب عربي رحالة.

وعندما يزداد توغلنا في المكان /الآخر، سنجد تلك الاستيراتيجية التي لا تخلو من عملية ترميز فضلا عن التوجس والحذر والإحساس بالخطر وانعدام الألفة، فهو اغتراب حقيقي، وعندما يترل إلى قاع النفس يتسلل إلى الكتابة يقول الراوي:

" اعلموا أن اللقاء أثناء السفر له خصوصية، لأن في الأمر قدرا من الغربة.. إذ أن الغريب للغريب معاضد وعند الانتقال تدنو الأخطار ويكمن اللامتوقع المجهول خاصة إذا أسرعت الوسيلة وضاقت المساحة"[2]

*- تعتبر دفاتر التدوين مجموعة نصوص سردية اختار لها الغيطاني عناوين تشبه الطلاسم ومنها (خلسات الكرى2003/ دنى فتدلى2003/ رشحات الحمراء2003/ رن2005/ نثار المحو2005) وكلها طبعت بدار الشروق طبعة 1،القاهرة.

1- محمود أمين العالم . البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. مرجع سابق، ص: 157

2- التجليات. الرواية، ص: 625

فالراوي يسترجع معالم القاهرة وهو في الآفاق متأملا، لكن دون وسيلة سفر حضارية،أما المدينة القادم إليها بحس الاغتراب(أسرعت الوسيلة وضاقت المساحة) عبر الطائرة، فإنها مدينة بلا اسم بلا هوية محددة، وإن كنا نتعرف عليها من خلال بعض ملامحها التي سيقت في نظرة سلبية لا تعكس ارتباطه الوجداني بها، بقدر ما يأتي النفور منها، وهذا المنظور يشير إلى موقف البطل في جميع ثنايا أمكنة هذه المدينة الضد عبر الأوصاف والنعوتات من محطات مختلفة(المطار/ الفندق/ المطعم/ المقهى/ النوادي الليلية..) يقول الراوي واصفا حال المدينة الغريبة :

> " ينظر إلى المباني المتقاربة في العمر، مدينة بنيت بعد دمار قامت عماراتها وشقت طرقاتها في زمن واحد كيف كانت تبدو أثناء الغارات، عند ناصية المدينة رأى لوحة سوداء عليها أسماء بالقلم الغريب، أمامها باقة زهور نضرة لا يخلو شارع من لوحة مماثلة، يتطلع إلى الأسماء التاريخ يعرفه قبل مولده بعامين...في إحدى الممرات رأى عددا من صحيفة الأهرام، عددا نحيفا من أربع صفحات، استسلام ألمانيا وانتهاء الحرب في أوروبا في صدر الصفحة رسم لامرأة تمسك سيفا بيد وغصنا للزيتون بيد أخرى، وصورة لجنرال ألماني يوقع وثيقة في مدرسة مهجورة"[1]

هذه بعض الملامح والمعالم التي توحي بأن البطل في ألمانيا، أي الغرب الحضاري الاستعماري، وبهذا المعنى يدخل خطاب الغيطاني في خانة الحكم التعميمي فالآخر ممثلا في إليزابيث، لا يحضر حضوره الطاغي إلا ليكون تكئة لنقد الذات، فإشكالية الشرق والغرب التي نستشعر تلافيفها وحفيفها في ربوع التجليات، منسوجة على

1- التجليات.الرواية، ص: 629

منوال من التوتر، حتى تلك الإشارات اليسيرة لبعض رموزه المحببة فإنها هي الأخرى محبوكة ومنسوجة بقصدية .

ويؤكد ما سبق تلك الهمسات الروحانية التي تكشف بولع وتنميق تشكيلي الطابع اللاعقلاني أو السحر العجائبي عندما يستعرض رؤيته للكون من تجسيميات " لغة الجسد"، والطريف أنه بهذا الإمعان يشف عن التصاقه الشديد بفكرة الوجود الأنثوي على غرار المتصوفة الزهاد قديما، وأعني أنه اختار من اللغة الألفاظ الانسيابية لطرح قضية شائكة، وهذا ما لا يتوافق مع أسلوب الطرح، فنراه يترنح بين الحس والتجريد، بين اللحظة والأبد، حتى تصير (صورة جمال/ إليزابيث) شيئا واحدا في الخطافة لا نستطيع أن نميز فيها بين بداية اللذة أم بداية السفر أم بداية الأمل.

فهل يأتي على التاريخ الإبداعي يوما، يسجل فيه أن كل الأحاسيس والدعايات المغرضة بين العالم الشرقي والغربي قد تحولت إلى مودة وقربى وهي ما يروج لها اليوم بحوار الحضارات يقول الراوي"

" لم ينس قط لحظة تلاقي جسديهما .. لحظة أسر كل منهما الآخر،تنفجر البداية من سحيق المجرة يتجاوزان أفلاكا م ترصد ويلسعان شهبا، يستقران قدرا لا يمكن تحديده في روض منمنم عندما دنت من الذرى زلزل زلزالها.. شرقت وغربت في نفس الاتجاه، طلعت ونزلت في حركة واحدة، فتخففت من أحمالها ورمت أثقالها محققة لحظة الدمج الإنسانية، أدهشه ذلك فحدق، فتمكن فأحاط بها من كافة جهاتها هذا ما يحيرني منه"[1]

1- التجليات. الروايات، ص: 630

وفي هذا السياق وعبر اللغة الشعرية نتأمل الانخراط الكلي لصورة الأنثى في برهة كشف جليل، ربما لا يفسر هذا إلا بمعايشة الكاتب للتراث العربي شعرا ونثرا وتشربه لعبق التراث الوفي وآلياته المجازية[1] ويعلق صلاح فضل بقراءته للغيطاني قراءة من خلال النوافذ قائلا:" قد جعل من همسات روحه ورعشات جسده في اليقظة والكرى مادة مباشرة لإبداعه الذاتي الحميم، والعجيب أنه يمعن في هذا النهج بعد طول رضاع من ثدي الكتابة العربية الأصيلة، بما تزخر به من شعريات متموجة عبر القصائد والسير وأدب الرحلات وأساطير الوجود"[2] والأمر في ظننا أن الغيطاني تشرب ضوء اللغة وفن الخطاب الأدبي من الأصول الكبرى بدافع مفارقة الآخر في الكتابة السردية، وإيجاد جسر بين الكتابة القديمة والمعاصرة، فأعد العدة لرحلة التجريب في الكتابة، فجاءت لغته تتقاطر شعرية، كما يصرح هو في كثير من الحوارات الأدبية[3].

أما الاستثناء الذي نود الإشارة إليه في قضية الآخر/الغربي ممثلا في شخصية "إليزابيث" تقف من ورائها حضارة بكاملها. أن الغيطاني يحاول أن يكون متوازنا ومنصفا في عرضه لطرفي المعادلة، مستخدما في ذلك خطابا أفلاطونيا محملا بقيم جمالية وفكرية في الآن نفسه، إلا أنه يؤكد رؤيته التي تلخصها في ظننا المقولة الشهيرة للشاعر الهندي (كيبلينغ) وهي (الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان)

1- هناك تفاصيل من سرد متفنن فيه يغلب عليه الاستطراد، كما أنه تعذر علينا تلخيصه نظرا لترابطه الشديد في لحمة أدبية لا تقدم نفسها إلا جملة واحدة أنظر التجليات ص 642/630

2- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. مرجع سابق، ص: 50

3- ينظر حلمي النمنم. حوار مع جمال الغيطاني. جريدة الاتحاد المصرية، مارس 2009 الموقع الإلكتروني: www.alittihad.ae كما يمكن الرجوع إلى كتابه، منتهى الطلب إلى تراث العرب، دار الشروق، مصر، ط1، 1997، ص: 08/05

هذه الفكرة المحورية، تنبع من عمق النص وإن بطن رشادها حس متشائم بين الشرق والغرب يقول الراوي:

" كم من اللحظات خيل إليه أن ما مضى بينهما لم يتحقق في عالم الواقع، إنما خيال مر به أو رواية أصغى إليها من صاحب له.. ها هي ذي الآن أمامه، حديثها إليه شكوى إلى ذاتها.. وددت لو أنه أصغى، لو حاول مدارة الجرح ربما تفتحت له طرائق لم يدر بخلده أبدا وجودها، ربما تغير الترتيب غير أنه لزم الصمت صار هو في شرق وهي في غرب والشرق محل والغرب محل لذا لا يجتمعان لأنهما نقيضان"[1]

في اعتقادنا أن هذا القول على لسان البطل/ الراوي يكشف القضية برمتها، وقبل أن يتكلس هذا الموقف في حدوده الضيقة، نلفي الراوي يدخل في مدارات سردية صوفية تعويضا عن عشق صاف مفقود، أو كأنها محاولة للبحث عن الترياق الشافي من عوائد الدهر في المستوى المتعالي عن الإنسان، أين عالم المثل، وهذا الشعور الذي سنأتي على ذكره هو نقطة الفصل في نظرنا والفراق يقول الراوي:

" لم أدر كيف فارقها، أراه في طرقات المدينة بمفرده في المقاهي في المطعم هنا وهناك، الغريب أنه يحدق في وجوه الفتيات وهو ظامئ، لكنه لا يتحدث إلى أحد، يحصي الأيام المتبقية على رحيل الطائرة، يلوم نفسه لأنه شغل بها لأنه لم يعدها مغامرة عابرة ورؤيا مارقة من رؤى السفر، كان يجب أن تنقضي مع

1- التجليات. الرواية، ص: 644

تمام وقتها، يمضي نومه معتما ثقيلا بلا أحلام كاره نافر من المدينة الغربية عنه"[1]

وإن كنا قد كشفنا عن أبرز ملامح صورة الآخر(إليزابيث)* كما تتبدى في نص التجليات، فإنه يتحتم علينا ألا نقف عند الملامح السطحية، بل نتجاوز ذلك إلى تأمل المعنى الذي يكمن وراء هذا التجلي يقول الراوي:

" بعد فترة يفتح الباب، العجوز تبدو غاضبة مزمومة الشفتين، يلفظ اسمها " إليزابيت" مستفسرا عنها بنظراته وملامحه، تقول باختصار كالبتر ماتت، تغلق الباب لم تتح الفرصة لكلمة.. كدت أربك لثقله الذي حط عليه وداهمه، أليس حلمي حلمه؟ لم يصدق المرأة غير أن إحدى زميلاتها أخبرته عبر الهاتف أنها انتحرت... عند هذا الحد أبيت الاستمرار ورجوت من بيده الأمر تقلب الحال علي"[2]

وفي مجمل السياق تأتي ثنائية الشرق/ الغرب أو ما ترمز إليه العلاقة بينهما هي أحد الوسائط الدالة واللماحة التي اعتمدها لتخفيف وطأة الاغتراب الحضاري. وبالتالي فالكتابة هي سبيله الأوحد المحسوس لتبليغ موقفه بالمفهوم الذي ارتآه، فهذه الشخصية النسائية الغربية، جلي منذ الوهلة الأولى أنها رمز للحضارة الغربية مهما

1- التجليات. الرواية، ص: 645/644

*- ومن باب المفارقة، أن الروائي المصري عبد الحكيم قاسم يوظف اسم " إليزابيت" في روايته (محاولة للخروج 1990) للدلالة على الحضارة الغربية، ويكون مصيرها في خاتمة الرواية بأن انتحرت/ ينظر فتحي أبو العينين في ورقته المقدمة للندوة الدولية التي عقدتها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بتونس 1993 والموسومة ب " صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، في كتاب الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مرجع سابق ،ص: 750

2- التجليات. الرواية، ص: 646

تعددت المؤشرات العكسية، وهنا نشير إلى ما ذكره الباحث الطاهر لبيب بقوله : "إن العلاقة بين الأنا والآخر هي الخيط الناسج للنصوص الإبداعية مع جيل المبدعين في الستينات والسبعينات، وإن كانت جدليتها كثيرا ما تبدو مصطنعة في الخطاب الفكري، فالإبداع يتيح لها من مقومات البناء والصياغة ما يوسع إمكانات تصورها والتعبير عنها"[1] وبالمناسبة لم تخرج هذه الجدلية حتى مع جيل المبدعين اللاحقين، من زواياها المعهودة لأنها جرح نرجسي مربوط بعلاقة تجنيس وتاريخ محمل بمد استعماري منذ الحروب الصليبية.

أما جمال الغيطاني الذي فتح خطاب التجليات على التأملات الفلسفية والصوفية المسكونة بحس الاغتراب، لم يخرج عن قانون العلاقة (تجنيس) مهما حاول أن يباعد بين شفرة الخطاب العادي والمسافات والأزمنة، لذلك اختار خاتمة مفجعة لحال الفوت وهي حادثة انتحار " إليزابيث"، وإن كنا مدفوعين إلى تأويل هذه الخاتمة تأويلا رمزيا، فهل لنا أن نرى موقف الراوي هو نفس الموقف الذي يتبناه الكاتب، وهو نفسه موقف الذات العربية التي تحس بزحف العولمة بل النسف الحضاري الغربي.

ما يعنينا من هذه القراءة الرمزية هو موقف الغيطاني، بل ربما لا يعدو إلا أن يكون إحدى شطحات الغيطاني الكتابية، لكنه على وجه العموم يكتسي هذا الموقف سمة التجديد، المتأتي من تداخل بين الواقعي والرمزي والتاريخي والأسطوري، والتنويع في الرؤية وإن ظلت تنهل بكثافة من تجاويف النص المشعة

1- طاهر لبيب، صورة الآخر ، مرجع سابق، ص: 38

ويصرح الراوي:"

"ذلك أن مذهبي في كل ما أورده، أني لا أقصد لذة بعينها دون غيرها، ولا أزيد حرفا إلا لمعنى، فما في كلامي بالنظر إلى قصدي حشو وإن تخيله النظر فالغلط عنده لا في قصدي"[1]

هذا هو الراوي / المريد في الحل والترحال وقد اختمرت تجاربه حتى في المواضيع التي لا زالت تشكل تيمة محورية في الكتابة الإبداعية.

1- التجليات. الرواية، ص: 647

خـــــــــاتمة

لئن كان مفهوم " الصورة" في حد ذاته – كما صار يتجلى لنا في خاتمة هذا البحث- يستحضر في الذهن واقعا ساكنا وجامدا على نحو ما تكون الصور الفوتوغرافية، أمكننا القول وقتها: أن الكتابة عند جمال الغيطاني- بشكل عام- تكثيف رمزي لحالات اجتماعية ونفسية تتنابذ مع الزمنية السائدة بشكل مثير للانتباه، ولا بأس أن نمفصل جملة من النقاط بمثابة تتويج لهذه الدراسة ولا نريد لها أن تفهم على أنها نهائية .

1. لقد وفر " بناء كتاب التجليات" هوية من نوع ما، لم يعد من الممكن تأسيسها إلا بفعل انفجاري يطال الخطاب الروائي، وفعل على هذا المستوى هو إشارة إلى الموروث وإعادة بعثه من قلق وجودي انتاب الغيطاني، وسيقدم هذا القلق أنماطا من الحساسية باعتبارها أخص خصائص يمكن تلخيصها في إشكال على هذا المنوال، كيف يمكن مفارقة الآخر إبداعيا؟ بل كيف أقدم تجلياتي وأحميها من الانجراف الذي يكشفه راهن الحداثة؟

2. جاءت نبرة الأسلوب غائمة وغير مفهومة عند تخوم هذا النص مع نصوص ابن عربي، فالمسألة أكثر صعوبة وذلك بسبب عدم التحدد والوضوح، ولا نعدو الصواب إذا قلنا أن مغامرة الغيطاني في التجليات هي بحث عن فرص لتفجير ما يجيش في مخيلته عن الذات والآخر في سمات الغرائبية والعجائبية حيث تبقى " صور الآخر" في الأفق السردي تذهب إلى أبعد من استيراتيجية الحبكة، فالراوي يرسم مسلكا وجوديا صوفيا لسفره فيتعرف على ماهيته في مرآة ماضيه (السفر الأول)، ثم ينكرها ليحل في جسد

الآخر(السفر الثاني) ولا ينتبه إلا مع نهاية خط السرد في السفر الثالث، وقد تبين أن سفره كان في سماء ذاته، فما كان عليه إلا مصالحتها.

3. من منطلق إعادة النظر في " صور الآخر" اعتمد الغيطاني بالأساس على حس صوفي، وكأنه رأى أن القلب هو النبراس الوحيد لهذه المهمة بدل العقل. ففي أقصى اللحظات الحسية التي تجاوز فيها الحجب وأدرك تخاطب الموجودات نجد الغيطاني يعبر عنها بأقصى تعابير الحلول الصوفي، وهو يشير في كثير من المقطوفات السردية إلى إشكالية أوسع محورها الوضع الأنطولوجي، غير أن هناك ثنائيات من نوع آخر وهي ثنائيات الحياة والموت الحضور والغياب الوجود والفقدان، التبرم من المركزية الغربية، تكسير قوالب الجنس الحكائي، الجمع بين الكتابة والسفر، كل هذه القضايا واعتبارات أخرى جذبت الغيطاني نحو التجريب الروائي.

4. يلاحظ أن "صورة الآخر" ترمي بثقلها داخل حال أو مقام بلغه الراوي في وجوده الأول أو صورته الأخرى، وبذلك تشكل الذات أو الأنا معضلة كبرى بوصفها مجهولا حاول الغيطاني لملمت أجزائها في محطات سردية متعاقبة، وبالفعل فإن الراوي جمال يتماهى في شخصيات بطولية عاشت لأجل قيم أو مبادئ أو مثل عليا، بدءا بالبسطامي إلى الجنيد إلى ابن عربي وبشر الحافي إلى جمال عبد الناصر وغيرهم وهؤلاء هم الذين حضروا الصلاة في موقف القربى. وهذا يبرهن فكرة الترسب بمعنى ما، وكل ما يحول دون تجلي التجربة الحية المضيئة بالتواصل الحميم مع الإنسان الآخر، أو مع الوطن أو مع عناصر الطبيعة ، أو مع المكان أو مع الأشياء يمثل الطرف السالب. ومن هذه الثنائيات الآخر الإسرائيلي، معاهدة السلام الموت، الغياب، الفقد، ولذلك فإننا نجد توظيف التصوف هنا، وبخاصة

فكرة التجلي وفكرة السفر والرحيل وفكرة الكرامة الصوفية، يمثل تقنية سردية لاستدعاء مكامن الباطن في الوجود.

5. قام جمال الغيطاني بتشكيل نصوص إبداعية تسكنها رؤية جديدة، أي ممارسة حسية مبتكرة أو بالأحرى نمطا مغايرا في الكتابة والإبداع وإدخال الآخر بوصفه بعدا مكونا لعملية الانزياح دفعه إلى كتابة جديدة كما اكتسبها من معين التراث الصوفي العربي، إنه ربط بين العثور على شكل روائي عربي على مقاس الهوية وفكرة إعطاء الرواية هوية عربية، فكلفه هذا تيها بين هوية النص وهويته هو شخصيا أو بتعبير آخر الخصوصية العربية، وذلك لمواجهة حداثة وافدة فاختار فضاء ابن عربي ولا نستطيع أن نتساءل، لماذا اختار ابن عربي قد يكون هذا الأخير من الذين بسطوا فكرة التجلي قديما في منمنمات صوفية وراح الغيطاني يتشربها في نوع جديد من الإبداع.

6. نجد في كتاب التجليات التقمص الشديد للغة الصوفية بكل ظلالها الوجدانية والروحية، كما أن الآخر جاء في صور متعددة، فتارة يكون خلف النصوص المتداخلة مع المتن من منظور تناصي، وتارة أخرى يكون صوتا مترددا كرجع الصدى من نقاط بعيدة في الكون، ومن زاوية قريبة يطرح مفهوم الإغرابيةExotisme للتبرم من كل نزوع هيمني غربي فتطفوا إلى السطح ثنائية شرق/ غرب، رجولة/ أنوثة، كما يون ممثلا في شخصيات التصوف الشعبي(المجاذيب) باعتبارهم رموزا للحكمة الكونية المجهولة.

7. إننا نعتقد عن طيب خاطر أن الغيطاني أقام جسورا متقدة بين التجربة الصوفية والتجربة الأدبية، فهل يكون قد استطاع لبس بردة المريد بالشكل الصحيح؟ أم أنه تقلد كتابة معقدة تعقيدا خصبا في ما وراء بساطتها السطحية تمتح من التراث العربي لترسم تجربة سردية من تجليات التصوف وبصائره وصبابته ووجده وعشقه وغربته وخلساته ولذلك غاص في الفيض والمكاشفة والوجد والحنين. وها نحن في خاتمة هذا البحث نقول أن الآخر في خطاب التجليات كان أشبه بألوان الطيف داخل المتن، ولكل صورة درجة من الرقة والحدة كما الألوان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصـــــادر:

1-جمال الغيطاني. كتاب التجليات،الأسفار الثلاثة.دار الشروق،القاهرة، ط2، 2005

2- جمال الغيطاني. الزيني بركات. دار الشروق،القاهرة، ط1 ، 1989

3- جمال الغيطاني. خطط الغيطاني. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ، 1980

المراجع العــــــربية:

5- أبو ديب كمال. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة. دار الساقي، (د،ط)،(د،ت)

6- إدوارد سعيد. الاستشراق، المعرفة،السلطة، الإنشاء. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط6، 2003

7- أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي، بيروت، ط3، 2006،

8- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. دار الشروق، عمان، ط3، (د.ت)

9- إبراهيم فتحي. الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،(د.ت)

10- أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان.الرسالة القشيرية. شرح وتقديم ، نواف الجراح ، دار صادر، بيروت، ط2، 2006

11- آمنة بلعلى. تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف،ط 1. 2002

12- ابن عربي. ذخائر الأعلاق. شرح ترجمان الأشواق، تحقيق ودراسة، محمد علم الدين الشقيري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، مصر،ط1، 1995

13- ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم، عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، السفر الثالث.

14- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988،

15- ابن شهيد الأندلسي. رسالة التوابع والزوابع. تحقيق بطرس البستاني ، دار صادر، بيروت، ط1، 1996
16- بشير القمري. شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات. البيادر ،الرباط، ط1، 1991
17- ثناء أنس الوجود، قراءة نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 2000
18- جلال الدين السيوطي. الدر المنثور في التفسير بالمأثور. دار الأنوار المحمدية، بيروت، ج 4،(د،ت)
19- جمال الغيطاني.منتهى الطلب إلى تراث العرب. دار الشروق ،بيروت، ط1، 1997
20- جمال الغيطاني. ملامح القاهرة في ألف سنة. شركة نهضة مصر، ط 3، 2006
21- جورج طرابيشي. شرق وغرب رجولة وأنوثة. دار الطليعة بيروت، ط3، 1982
22-حسنين محمد مخلوف. صفوة البيان لمعاني القرآن.منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط03، 1987
23- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظرو النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000
24- حميد لحميداني. سحر الموضوع،عن النقد الموضوعاتي في الرواية ، دراسات سال، المغرب، (د،ط) 1999
25- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000
26- حسن حنفي. ماذا يعني علم الاستغراب؟، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 2000.
27- حسين نرايس. الضحك والآخر، صورة العربي في الفكاهة الفرنسية، إفريقيا الشرق للنشر، المغرب، 2002
28-خالد بلقاسم. الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال،المغرب، ط 1، 2004
29-خالد بلقاسم. أدونيس والخطاب الصوفي. دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000
30- سحر سامي. شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005

31- سعيد توفيق. عالم الغيطاني، قراءة في دفاتر التدوين، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008،
32- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن،السرد، التبئير. المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 1989
33- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1 ، 1992
34- سعيد علوش. مدارس الأدب المقارن. المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 1987،
35- سعيد الوكيل. تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998
36- سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985
37- سالم المعوش. صورة الغرب في الرواية العربية. مؤسسة الرحاب الحديثة. بيروت. ط1. 1998
38- شعبان عرفات. رؤية الواقع في الرواية المصرية الجديدة، 1995/1970، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005
39- شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي،، خطاب المتخيل، رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2006
40- شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية. دار الحرف، المغرب، ط2،2007.
41- شاكر النابلسي. مباهج الحرية في الرواية العربية. المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1992،
42- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة، القاهرة، 1998
43-صلاح صالح. سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003
44- عز الدين المناصرة. علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006

45- عبد القادر شرشار. خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005

46- عبد الواسع الحميري. ما الخطاب وكيف نحلله. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009

47- عبد الله إبراهيم. موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2005،

48- عبد الكريم السعيدي. شعرية السرد في شعر أحمد مطر،دار السياب ، لندن، ط1، 2008

49- عبد الوهاب الرقيق، هند بن صالح. أدبية الرحلة في رسالة الغفران. دار محمد علي للنشر، تونس، ط 2، 2008

50- عبد السلام الككلي. الزمن الروائي. مكتبة مدبولي، القاهرة،(د،ط)(د،ت)

51- عصام محفوظ. مع الشيخ الأكبر ابن عربي . دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003

52- فتحي انقزو. هوسرل ومعاصروه. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006

53- لؤي علي خليل. عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب. دار التكوين، دمشق،(د.ط) 2007

54- العربي الذهبي.شعريات المتخيل،اقتراب ظاهراتي.المدارس للنشر،المغرب.ط1. 2000

55- القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، (د،ت)،

56- الخطيب القز ويني. الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب الحديث، الكويت، (د،ت) ج06

57- الطاهر لبيب. صورة الآخر،العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت،1999

58- محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت، ط1، 1993،

59- محمد أمين العالم. البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، بيروت، (د،ط) 1994

60- مأمون عبد القادر الصمادي. جمال الغيطاني والتراث. دراسة في أعماله الروائية، مكتبة مدبولي، 1992

61- محمد العبده، طارق عبد الحليم. الصوفيـــة. دار الأرقم ، الكويت، ط2 ، 1998

62- محمد خير البقاعي. آفاق تناصية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د،ط)، 1998،

63- محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985،

64- محمد بنيس. حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988،

65- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. استيراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005

66- محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاسبانية. مكتبة الإدريسي. المغرب.ط1. .1994

67- محمد شهاب الدين العربي.رسائل ابن عربي. دار صادر، بيروت، ط1، 1997

68- ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، التقنيات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000

69- نمال مهيدات. الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2008

70- نبيل سليمان. وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية. دار الحوار، اللاذقية، 1985

71- نذير العظمة. المعراج والرمز الصوفي. قراءة ثانية للتراث. دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000

72- زكي نجيب محمود. المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة،ط3 1981

73- زكي نجيب محمود. تجديد الفكر العربي. دار الشروق ، بيروت،(د.ط)،(د.ت)،

74- زهير شليبه. ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دار حوران، دمشق، ط1، 2001،

75- يوسف سامي اليوسف. الخيال والحرية. مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان، دمشق، ط 2 ،2003

76- يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي،ط2، 1999

77- يمنى العيد. الكتابة تحول في التحول. دار الآداب ، بيروت، ط1، 1993

المراجع المتـــــــرجمة:

78- بول ريكور. الذات عينها كآخر. تر: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005

79- تيري هنتش. الشرق الخيالي ورؤية الآخر، صورة الشرق في المخيال الغربي. ترجمة: مي عبد الكريم محمود. دار المدى. دمشق. ط1. 2006.

80- تودوروف. نحن والآخرون،تر: ربى حمود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،ط1 1998

81- جاك لاكان. اللغة الخيالي والرمزي. إشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2006،

82- جوليا كريستيفا. علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 1991،

83- شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1995

84- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987

85- وليم راي. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية. تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، دمشق، ط1، 1987

86- رنا قباني. أساطير أوروبا عن الشرق. تر: صباح قباني، طلاس للدراسات والنشر، دمشق،ط1. 1988

المراجع الأجــنبية

87-DANIEL- HONRI PAGEAUX, la littérature générale et comparée,Armand Colin, paris, 1994

88-G, GENETTE . figures iii , collection poétique,Ed : seuil. paris. 1972.

89-G,GENETTE . introduction a l'archi texte in : théorie des, genres,Ed :seuil, paris , 1986

90- J, PAUL- WEBER. domaines thématique. Ed : gallimard.paris.1963

91- J,MARC,MOURA. L'image du Tiers monde dans le roman français.contemporain. P.U.F. France.1992

92- POULET GEORGES .l'espace proustien .Ed : gallimard.paris.1963.

93- TZEVETAN, TODOROV, introduction a la littérature fantastique, Ed : seuil, 1970

94- R ,JEAN PIERRE . l'univers imaginaire de malarmé .Ed :seuil paris. 1961,

95-R, BARTHE, le plaisir du texte, Ed : seuil, paris, 1973,

96-T, TODOROV, Nous et les autres, la réflexion Française sur la diversité Humaine,Ed : seuil, Paris, 1989

المخطوطات:

97- الحبيب الدايم ربي.الكتابة والتناص في خطط الغيطاني. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس، إشراف أحمد اليبوري، 2000/1999

98-خالد علي محمد البلتاجي. البتر السردي في الرواية العربية. أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د، عبد الرحيم الجمل، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية،جامعة الفيوم، القاهرة، 2004

99-سمية محمد عبد الحميد. التراث الصوفي في القص المعاصر. أطروحة دكتوراه، إشراف: أ/د صلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 2004

100-مها مظلوم خضر. شخصية المجذوب في الرواية المصرية المعاصرة. رسالة ماجستير، إشراف الدكتور طه عمران وادي، كلية الآداب ، جامعة القاهرة، 1994،

101-سمية محمد الحسيني عبد الحميد. توظيف التراث في القص المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف أ.د: صلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب، مصر، 2004،

102-عرجون الباتول. شعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية ، التجليات لجمال الغيطاني. رسالة ماجستير، إشراف: أ.د : عبد القادر عميش، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف 2008/ 2009

المجـــــلات والدوريات:

103- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: 19/18 ، 1982

104- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت،ع24، 1985

105-مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 45/44 1987

106-مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت ع: 10 ، ربيع 1990

107-مجلة عيون المقالات، دار قرطبة، المغرب، ع 2/ 1986

108-مجلة الآداب العالمية، ع 93 سنة 1997 (موقع إتحاد الكتاب العرب الالكتروني) www.awu-dam.org

109-مجلة، كتابات معاصرة، ع 63، 2007

110-مجلة كتابات معاصرة، بيروت ع 54 تشرين 2، 2004

111- دراسات سال 05، المغرب شتاء 1991،

112- ينظر حلمي النمنم، حوار مع جمال الغيطاني، جريدة الاتحاد المصرية، مارس 2009www.alittihad.ae

113- حوار مع جمال الغيطاني في حصة " زيارة خاصة" يوم 2008/10/26 ، قناة الجزيرة الفضائية،www. Aljazeera.net

114-ينظر الموقع الإلكتروني - www. Ghitani.com

المعاجـــــم العربية ولأجنبية:

115– Paul, Foulqui. dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F. 6 ED, France, 1992

116-Syline courtine- denamy, Altérité, Encyclopédie universalise, France,SA,2001

117- محمد بن مكرم بن منظور. لسان العرب. دار صادر، بيروت،ط1،
118- أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. مكتبة لبنان، ناشرون، ط1 2001
119-عبد الرزاق الكاشاني. معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق ودراسة، عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2007

فهرس الموضوعات

الملخص بالعربية(صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني- مقاربة موضوعاتية-

ميسوم عبد القادر

إن جمال الغيطاني من الروائيين المعاصرين الذين غرفوا من معين التراث، وقدموا للساحة الأدبية نصوصا تتفاعل وتتعالق بالتراث السردي القديم، فمختلف نصوصه الروائية لا تريد أن تسكن، وبتبسط أكثر، الغيطاني لا يبغي إلا أن يجد مبررا موضوعيا ومعقولا لقلقه الإبداعي الدائم، وبحثه المستمر عن شكل قديم أو جديد ليدخل فيه ويتخلص من مناوشة الشكوك التي لا تحصى، ومن الهموم التي تجعله في موقف المتفرج، وأحيانا يجري مع الركب ليعرف كنه ذاته، وفي اعتقادنا أن هذا هو السبب المباشر الذي دفع بالغيطاني لأن يسير في اتجاه آخر، مخالفا الأنماط الشكلية، عله يأتي بما لم يأت به أسلافه، وهنا أيقظ أسئلة عديدة منها:

كيف يتجلى الآخر في كتابات الغيطاني؟ ما مدى مساهمته في حبك الرواية؟ وإن كان يدعو ضمنا إلى التمسك بالهوية الإبداعية، فهل يمكن اعتبار تجربة الغيطاني عبر المعطيات والأحوال والتجليات، استردادا لكتابة متجذرة، تقف في الطرف الآخر رافضة أي نوع من الاستلاب؟ هذه الإشكالية ومخارجها هي التي تحكم قلق هذه الدراسة وتوجه مسارها .

ولقد حاولت الدراسة أن تجيب عن هذه الطروحات من خلال اختيار نصوص تتمتع بحس التجريب فمنها "الزيني بركات" و " خطط الغيطاني" ثم " كتاب التجليات" وتجدر الإشارة إلى أنني اكتفيت بمدونة متكونة من ثلاثة نصوص شكلت في مجملها " كتاب التجليات"، فلا يتوهم أن هذا الأخير هو نص إبداعي واحد، بل هو ثلاثية جمعها الغيطاني في كتاب، وفي اعتقادنا ، أنه النص البارز من ناحية الانفتاح على خطابات متشابكة في الزمان والمكان، كما يعد اقتراحا روائيا تجريبيا يواجه حداثة وافدة مرفوضة، وينأى عن قالب الرواية الغربية. كما أن الغيطاني في " التجليات" يخرج عن عرف الخطاب السردي ويدخل في عالم الخطاب الصوفي، بكتابة حالمة تصور الباطن والمجهول بشعرية متدفقة تتصارع فيها الدلالات من مثالب الأبعاد الروحية، ولا أريد هنا أن أضفي على هذا النص أكثر مما لديه وأصفه بصفات ليست فيه، بل أريد أن أقول إن خطاب التجليات له ميزاته الخاصة.

الملخص بالفرنسية(صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني- مقاربة موضوعاتية-

ميسوم عبد القادر

Notre choix de la problématique de " **l'autre dans le discours romanesque** " qui s'est étalé sur deux phases, a abouti sur le fait qu'il y a une nouvelle voie dans l'écriture qui traite de l'angoisse scripturale dans des conditions où la mondialisation a profondément pénétré nos structures culturelles et notre identité.

Ce qui est pire, c'est que malgré l'expansion du roman arabe moderne, il y a une méconnaissance de l'identité dans la production littéraire arabe bien qu'il y ait des essais menés par certains écrivains dont DJAMEL EL GHITANI qui annonce une nouvelle naissance de l'écriture romanesque. Qui a fait une rupture avec le roman occidental (par exemple: Franz KAFKA,) et a pris pour point d'appui l'héritage arabe dans le but de donner une nouvelle forme au roman arabe qui soit compatible avec l'identité arabe. Ses œuvres se sont étalées sur trois phases: Dans "ezzini

barakat ", il s'est basé sur une langue historique (l'ère des mamlouks ". Par la suite, il s'est rendu compte de l'insuffisance de cet outil , ce qui l'a incité à opter pour essayer une nouvelle forme d'écriture: " KHOTAT EL GHITANI" qui a donné à la mémoire de l'espace (L'Egypte, les pyramides,….) une sorte d'éternité faisant face à la mondialisation. La troisième phase , c'est l'écriture soufie qui a dominé sa trilogie "ETTADJALLIET" où il a fait usage du style d'IBN EL ARABI qui a dépassé les dimensions spatio-temporelles pour donner des réponses à certains problèmes nés de certains événements historiques ainsi qu'à des thèmes de l'existence (la mort, la vie, la naissance…) à l'image de " RISSALET EL GHOFRANE " d'EL MAARRI et de " la comédie divine" de DANTE.

La problématique qui fait l'objet de notre étude analytique a pour titre " limage de l'autre dans le discours narratif d'EL GHITANI - Approche thématique.

Cette problématique se réduit dans les questions suivantes:

1 – Comment l'autre se manifeste-t-il dans le texte "ETTADJALLIET"?

2 – Comment EL GHITANI a-t-il projeté sa vision dans un prisme qui a pu donner beaucoup d'images de l'autre?

3 – A quel point a-t-il pu mettre à profit l'écriture soufie et l'intertextualité dans son expérience scripturale ?

Ce sont ces questions qui ont dirigé cette étude.

الملخص بالانجليزية(صورة الآخر في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني- مقاربة موضوعاتية-

ميسوم عبد القادر

On the light of what was made available to the scholar by research methodology, from the liberty through which his introduction is expressed, I say: when we have we have chosen the problematic of the other in the novelistic discourse as a title, it has been done through our intellectual and literary preoccupation. We have started our research with enthusiasm, in spite of our lack of experience since 2002, in our MA project “the Feigning Self and in Modern Arabic Novel. As soon as we tried to bridge the gap between the two milestones, we found ourselves in front of a fact according to which we are yet on the threshold. There is a new way of writing to almost all forms of writing anxiety.

The subject matter of this thesis revolves around the following study questions: how does the Other manifest itself in the book of Elghitani? And to what extent does he contribute in the narrative discourse of the story? and if it really calls for adherence to the creative identity? can we considered El Ghitani’s experience, through the data and conditions and manifestations, as a writing of deep authenticity stands at the other end, rejecting any kind of alienation?

Today, a novelist like Djamel Ghitani comes out and declares a new birth for the novelistic writing even

during the most bitter of the circumstances. This does not mean before him there were no attempts of creative writings, yet they, perhaps, entered into a trance, or was carried by the currents of modernity. This fact has been summed up by Faisal ¨Daradj in the part reserved to the aesthetics of novelistic experimentalism in Djamel Elghitani's works in his book *Theory of the Novel and the Arabic Novel* that Mohamed Moulihi wrote in his speech, "The reality of Modern World", in an inherited language.

This is why we tended to explore the topic of our research through its first chapter, "the Disparity of the Other and the Agony of Novelistic Experimentalism", to decipher the subtle meaning that underlies the text of Elghitani. Starting from the novelistic text in which he displayed his exceptional artistic skills, we explore his invocation of the historical mask in *Elziani Berkat*, his undertaking of a system of schemes in his second text, *The Schemes of Elghitani,* and the great impact of this sort of art on the architect ring of the novelistic structures to preserve the memories of place in the imaginary after being annihilated by civilization. Moreover, his book *ElTadjaliat*, which carries the scent of poetic language that points to the erudite nature of the write who explored the sophist patrimony till enabling discourse to rich the threshold of greatness.

As long as the text *Tadjaliat* recalls other texts in which it is infused aesthetically, we felt obliged to reserve the second chapter for “The Discourse of the Other (manifestations of intertextuality) and to display a short account of the critical conceptualization of the general meaning of intertextuality in old Arabic literary criticism and how it was granted terms which were dominated by the term denoting poetic stealing, plagiarism. To avoid being like police investigators, we gave up this idea while trying to exploit this phenomenon in the writings of a novelist such as Djamel El Ghitani, and specially his sophist texts, namely *Elfoutouhat el Mekia* and the book of Iben EL Arabi The *Tadjaliat*